



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

**EL ÚLTIMO BACH Y EL DODECAFONISMO COMO IDEAL MUSICAL:
UNA LECTURA ESTÉTICA Y SOCIOLÓGICA**

Autor: Daniel Basomba García
Directora: Blanca Muñoz López

DEPARTAMENTO DE CIENCIA POLÍTICA Y SOCIOLOGÍA

Getafe, Octubre 2013



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

**EL ÚLTIMO BACH Y EL DODECAFONISMO COMO IDEAL MUSICAL:
UNA LECTURA ESTÉTICA Y SOCIOLÓGICA**

Autor: Daniel Basomba García

Directora: Blanca Muñoz López

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente:

Vocal:

Secretario:

Calificación:

Getafe, de de

JUSTIFICACIÓN PERSONAL Y AGRADECIMIENTOS.

La inquietud por las cuestiones que aquí trato se inició al principio de los estudios universitarios en la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Complutense, hace ya más de dos décadas. Mi vocación musical y una impenitente inclinación por la especulación estética me empujaban a buscar cualquier resquicio en la programación de una carrera orientada, fundamentalmente, hacia el derecho y los estudios de politología. La flexibilidad y comprensión de algunos profesores me permitieron realizar pequeñas incursiones, seguramente ingenuas, en el ámbito de la filosofía de la cultura o de una estética sociológica. En este sentido, recuerdo con afecto algunos ensayos de aquellos días. Para el profesor Luis Arranz: *Música, alemanidad y paradigmas estéticos*, para la profesora Carmen Iglesias *¿Por qué el epicureísmo?* y para el profesor Ramón García Cotarelo *Misericordias y grandeza de la hermenéutica*. Agradezco, desde estas líneas, la amplitud de miras y paciencia de aquellos profesores. Por último, quisiera recordar, por esos mismos motivos, al profesor de *Estructura Social Contemporánea*, Rafael Díaz-Salazar. Dos de los ejes fundamentales de esta tesis, la relación entre música y sociedad y el diálogo entre ética y estética tienen su origen en lecturas obligadas de aquellos años, en concreto, el *Libro Cuarto* de *La República* de Platón y *El político y el científico* de Max Weber.

Fue posteriormente, durante los estudios en el Conservatorio, cuando comencé a intuir la posibilidad de una relación entre determinados métodos de composición y formas de pensamiento social. Gracias al profesor y compositor José Luis Castillo, en la asignatura de *Armonía y Análisis*, tomé el primer contacto con un modelo de composición musical, altamente *especulativo* e intelectual, que conforma una suerte de tendencia histórica de nuestra música culta. Me refiero a aquella tradición de la escritura canónica y contrapuntística, especialmente compleja, que asoma en momentos puntuales de la historia; desde los contrapuntistas flamencos y el Bach de *El arte de la fuga*, hasta la paradójica reaparición de los recursos contrapuntísticos en el método dodecafónico de composición. Desde el primer momento sentí la necesidad de esclarecer las posibles implicaciones cosmovisivas y sociológicas de ese modo tan abstracto y *elevado* de concebir la música.

Concluida la licenciatura de Ciencias Políticas y Sociología, realicé los cursos de doctorado en el *Área de Estética* de la Facultad de Filosofía en la Universidad de Valencia. En el trabajo de investigación, dirigido por J. Vicente Selma: *Forma y Número: el lenguaje del último Bach y el Dodecafonismo*, me ocupé de la vertiente específicamente formal y estética de alguno de los temas desarrollados en esta tesis. Para la *Revista de Ciències i Filosofia* publicamos, junto al profesor Francisco Bueno Camejo, un breve ensayo entorno a la relación entre la escritura especulativa bachiana y la monadología de Leibniz. Quisiera rememorar, de aquellos días, el primer contacto con el pensamiento de T.W. Adorno, el de la *Estética* y los escritos musicales, que tuvo su origen en un pequeño ensayo para el catedrático Román de la Calle, sobre el texto *Defensa de Bach contra sus entusiastas*.

Finalizados los cursos de doctorado inicié un primer intento de tesis sobre el tema *Bach en el cine*, pero la falta de continuidad y razones privadas y profesionales hicieron que se abortara el proyecto. El origen del estudio fue un *dossier* que publicamos para la revista de música *Scherzo*, con motivo del doscientos cincuenta aniversario de la muerte del compositor. Deseo agradecer a Enrique Martínez Miura, redactor de *Scherzo* y experto en la figura y obra de Bach, su apoyo en aquella iniciativa y su inapreciable ayuda en la búsqueda bibliográfica para nuestras investigaciones bachianas.

La complejidad y heterogeneidad de enfoques a los que debe, necesariamente, someterse el tema que nos ocupa no invitan, de inicio, al asalto de una tesis doctoral. Creemos, sin embargo, que dos hechos han contribuido decisivamente a que nos empeñemos en la empresa. Por un lado, cierta carga personal de los asuntos aquí tratados que venimos arrastrando demasiado tiempo y que de algún modo, debía ser liberada; por otro, la intervención de nuestra directora de tesis, la profesora Blanca Muñoz, que con sus ideas, consejos y ánimos ha logrado lo que, con toda certeza, no hubiera conseguido solo. A lo largo de estos últimos años me ha orientado con extraordinaria generosidad y comprensión, descubriéndome obras y autores que desconocía. Es gracias a ella que hemos orientado esta tesis por los lindes de la sociología del conocimiento. Me siento muy afortunado por todo lo que me ha enseñado y descubierto.

Por último, no puedo olvidar a mis amigos y las enriquecedoras conversaciones, a lo largo de muchos años, sobre estas cuestiones musicales y sociológicas. Muchas

ideas y matices han surgido en agradables paseos y charlas de café. Sin olvidar a nadie, mi agradecimiento a J. Luís Peiró, José Casares, Paco Tamarit, Enrique Martínez Miura, Fernando Puente, Diego Rasskin, J. José Gómez Cadenas, Nicolás Marco y Ximo Escrig. También un agradecimiento especial al profesor Arturo Rodríguez Morató, pionero en España en el campo de la sociología de la música, y al profesor de contrapunto y composición Francisco Tamarit, por sus consejos y ayuda desinteresada. Por último, recordar a mi padre que tanto me ha animado y escuchado.

Quisiera dedicar esta tesis a Silvia, mi mujer, y a Teresa, mi hija, por su permanente ayuda e infinita comprensión. Espero, a partir de ahora, compensarles por el tiempo que les he negado a lo largo de estos interminables años.

Daniel Basomba.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS.

1. MARCO TEÓRICO Y FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA.

- 1.1. Un espacio para la sociología de la música y la sociología del conocimiento: la música como *imagen del mundo*.
- 1.2. El nexo entre música y sociedad: *analogía y estilo de pensamiento*.
- 1.3. Especificidad del *objeto música* y modelos para la inferencia sociológica.
- 1.4. Superación de un modelo causal determinista: *constelación de causas, asociaciones a posteriori y condicionamiento social indirecto*.
- 1.5. La aprehensión de la realidad social y cultural: *comprensión y selección*.

2. EL ÚLTIMO BACH Y EL DODECAFONISMO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA, FORMAL Y ESTÉTICA.

- 2.1. El último Bach y el dodecafonismo como paradigma de una concepción intelectual de la música.
- 2.2. *El arte de la fuga* y el dodecafonismo: una aproximación sociohistórica.
 - 2.2.1. *El arte de la fuga*: anacronismo y profecía.
 - 2.2.2. El dodecafonismo: entre la ruptura y la tradición.
- 2.3. La invocación del dodecafonismo al último Bach y a la antigua tradición del contrapunto canónico: una revisión estética.
- 2.4. Análisis de la *forma* y la *techné* compositiva:
 - 2.4.1. Fe en un *orden visual* y umbral de *audibilidad*: el origen de los recursos contrapuntísticos.
 - 2.4.2. *Unidad y predeterminación* en la *forma* musical: la impronta de un *estilo de pensamiento*.
- 2.5. El último Bach y el dodecafonismo como *polo puro* de una dialéctica entre *expresión y construcción*: la restitución de un *antiguo orden*.

3. LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO ESFERA DE REALIZACIÓN ÉTICA Y PROYECCIÓN DE VALORES IDENTITARIOS DE CREDO, CLASE Y GRUPO.

3.1. La composición musical como *acto moral*: posición del sujeto y valor de las reglas en la escritura canónica y el dodecafonismo.

3.2. La proyección de un *habitus* y credo religioso en la composición musical.

3.2.1. Protestantismo: valor de la *interioridad*.

3.2.2. Judaísmo: valor de la *ley*.

3.3. La proyección de una identidad y *moral profesional* en la composición musical: *hermetismo* y *apoliticismo*.

3.4. *Puritanismo burgués, racionalidad y antiutilitarismo* en un ideal de la *música absoluta*.

4. LA IMPRONTA CULTURAL ALEMANA EN UN IDEAL DE LA MÚSICA OCCIDENTAL.

4.1. Música e *imagen* de una cultura-nación.

4.2. Música y *alemanidad*:

4.2.1. Atracción por los extremos e ideologización de lo estético.

4.2.2. Evolución de una afirmación identitaria y resistencia a lo foráneo.

4.3. La *alemanidad* del Bach especulativo y el dodecafonismo: el *Doktor Faustus* y la restauración de un *pathos* medieval y burgués.

5. LA MÚSICA COMO DEBER SER: ¿SÍNTOMA COSMOVISIVO O IDEOLOGÍA?

5.1. La música como metáfora y reflejo cosmovisivo: imagen del hombre y dialéctica entre *naturaleza* y *cultura*.

5.2. Revisión del concepto de *racionalización musical*.

5.3. Génesis de un ideal musical: el caso *Adorno*.

5.4. *Sospecha* del dodecafonismo.

6. SÍNTESIS Y CONCLUSIONES.

7. GLOSARIO DE TÉRMINOS Y CONCEPTOS MUSICALES.

8. BIBLIOGRAFÍA.

INTRODUCCIÓN: PLANTEAMIENTO Y ESTRUCTURACIÓN DE LA TESIS.

El objetivo general de esta tesis es el de tratar de esclarecer el modo en que la música refleja una determinada visión del mundo o *Weltanschauung*.¹ Del mismo modo que existe una sociología de la literatura o del arte que explora, en las propias obras literarias o en las representaciones pictóricas, los esquemas mentales de una época o los valores de un determinado grupo social, también la música debería dar cuenta del mundo al que pertenece. Sin embargo, pronto percibimos las dificultades de la empresa. Al contrario que el arte o la literatura, la música, al menos aquélla no vinculada a un texto o articulada en un *programa*, no pretende *representar* nada. ¿Cómo podemos inducir un contenido social en la pura sucesión de sonidos en el tiempo?, ¿es posible una sociología centrada en la obra musical o en un lenguaje compositivo determinado?

Resulta sintomático el modo en que la sociología de la música tiende a eludir el análisis de la propia música para dirigir su mirada a otros ámbitos del hecho musical. Hay, sobre todo, una sociología del consumo y la recepción que trata de establecer una relación entre los grupos sociales y las preferencias musicales; también una sociología de los compositores e intérpretes, su *status* y consideración social, el modo en que se relacionan con las instituciones de mecenazgo, etc. Sin embargo, a pesar de la amplia contribución de T.W. Adorno y de aquella línea fundacional abierta por Max Weber en sus *Fundamentos racionales y sociológicos de la música* no hay, en la sociología de la música, una tradición de *análisis del objeto* equiparable a la sociología del arte o la literatura. Esta tesis pretende ser una excepción. La orientación de nuestro estudio se dirige, fundamentalmente, a la inferencia de un contenido de significación social a partir del análisis de la *forma musical*² y de determinados recursos compositivos.

¹ A partir de este momento, utilizaremos indistintamente el término alemán *Weltanschauung* o cualquiera de sus aproximaciones al castellano como *visión o interpretación del mundo* y *cosmovisión*. En todo caso, siempre que utilizemos sustitutos del término alemán, debemos pensar, estrictamente, en su sentido *original* y sus referencias al historicismo, a una sociología del *verstehen* y a la tradición de la primera sociología del conocimiento.

² Para una definición de *forma musical*, ver glosario de términos y conceptos musicales.

Nuestro planteamiento es, en gran medida, un intento de trasladar a la sociología de la música, instrumentos de interpretación propios de la historia del arte. El propósito de *reconstruir* una *cosmovisión*, a partir de un determinado lenguaje compositivo, supone contemplar la música como *forma simbólica* en la definición de E. Panofsky³ tan influenciada por el pensamiento de E. Cassirer.⁴ Nuestro enfoque es equiparable a aquellos trabajos de Panofsky sobre las relaciones entre el gótico y la escolástica o su interpretación de la perspectiva en el Renacimiento como símbolo de una cosmovisión antropocéntrica. Curiosamente, otros conceptos fundamentales para nuestra investigación, como el de *estilo de pensamiento* propio de la *sociología del conocimiento* de K. Mannheim, o el concepto bourdieussiano de *habitus*, tienen su origen, también, en la *iconología* y los planteamientos teóricos de Panofsky.⁵

Hemos definido, hasta aquí, el enfoque de una sociología de la música orientada hacia el *objeto musical*. Tratamos de leer, en la propia música, *la huella de lo social*, la proyección de una concepción del mundo. Podemos hablar, en este sentido, de un enfoque o *punto de vista ontológico*, pues situamos el *contenido social* en el propio *ser* de la música, *como si se tratara* de su propia esencia inmanente. Sin embargo, esclarecer la *significación social* de la música pasa, fundamentalmente, por analizar el modo en que es pensada y percibida. El análisis del objeto musical, en tanto reflejo codificado de un determinado estilo de pensamiento, debe completarse con un análisis de la *proyección de valores* en el proceso creativo y de recepción. Debemos interrogar al compositor, esclarecer la *intencionalidad* de sus actos y los valores que guían su concepción musical; por otro lado, es preciso estudiar el modo en que la sociedad interioriza la música a

³ M^a. Helena Gómez ha señalado esa relación entre el arte, en tanto *forma simbólica*, y la esfera de lo cosmovisivo en el modelo teórico de Panofsky: «Le correspondió a Panofsky formular sus objetivos en términos teóricos, convencido de que toda forma expresa valores simbólicos particulares y que la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el “significado intrínseco o contenido” del tema de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de una clase» («La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura» *Argos*, 38 (2003), p. 5).

⁴ En *El lenguaje del arte*, O. Calabrese señala la deuda de Panofsky y la estética simbólica con el concepto de *formas simbólicas* de E. Cassirer: «... las formas expresivas son consideradas “formas simbólicas”, es decir, que son capaces de manifestar contenidos que no están motivados directamente por el aspecto natural de las formas mismas. Pero con el término “formas simbólicas” hemos entrado en la consideración de los fundamentos filosóficos y teóricos del inventor del término, Ernst Cassirer, que precisamente en el mismo periodo (alrededor de los años veinte) elaboró una *Philosophie der Symbolischen Formen* (1923-1929), que es considerada como punto de referencia tanto para los estudios de lingüística como para los de otras ciencias humanísticas» (Calabrese, 1995: 27).

⁵ Esa influencia de Panofsky sobre la obra de Mannheim ha sido ampliamente señalada por José M^a. González en «Reflexiones sobre *El pensamiento conservador* de Mannheim» (*Reis*: 62 ,1993) y «Sociología e iconología» (*Reis*: 84,1998).

través de sus expectativas, valores y prejuicios. Así pues, el análisis sociológico de la música presenta una permanente e inevitable ambivalencia entre un enfoque *objetivo-ontológico* y otro *subjetivo*.

La música obedece siempre a un contexto social, cultural e histórico que define, a partir de un sistema de valores, unas pautas de comportamiento, un *modelo de comprensión y escucha*. Así, la representación de una ópera *bufo* en el Nápoles del s. XVIII está sujeta a unas normas de conducta muy distintas de aquellas que regían la audición de una obra camerística en el salón de la aristocracia vienesa o en la sala de la casa burguesa. La música refleja o dialoga con esas expectativas, incluso y quizás de un modo más intenso, en el caso en que se pretenda libre y autónoma de cualquier condicionamiento social. En este sentido, el análisis sociológico no puede prescindir del conocimiento del conjunto de *interrelaciones simbólicas socializadas* que definen una determinada orientación del hecho musical.

Para un grupo social determinado, la música no es sino puro pasatiempo o evasión, para otro representa la máxima expresión del valor de la cultura. La música responde, simbólicamente, a un *habitus* y un *ethos* social. Pensemos, por ejemplo, en el canto gregoriano como expresión de la quietud contemplativa del monje, o el *minueto* cortesano como reflejo del estilo de vida aristocrático marcado por el refinamiento y la ritualización de las formas. Uno de los requerimientos fundamentales de nuestra tesis es el de esclarecer las *adecuaciones de sentido* entre los valores sociales y la música, es decir, cómo elementos concretos de un estilo musical son interiorizados y asumidos en arreglo a determinados valores y cómo estos orientan el acto creativo o un determinado modelo de conducta respecto a la música. Pero ¿cómo se definen o cuantifican esas concordancias?

Es fundamental rastrear las declaraciones de los propios compositores y el modo en que vivencian el proceso de creación. Por otro lado, debemos recoger los testimonios y las reflexiones de filósofos, escritores y teóricos de la música para reconstruir los valores que definen y articulan la concepción musical propia de un contexto sociocultural y de una época. Para nuestro estudio sobre la concepción musical implícita

en el dodecafonismo ⁶ y su relación con aquellas obras especulativas del último Bach, debemos analizar el momento cultural de la vanguardia musical de los años veinte, pero también la concepción general de la música en una tradición específicamente alemana, los valores de la burguesía culta, la impronta del idealismo, etc.

Así pues, el esclarecimiento del *significado social* de un lenguaje compositivo o de una obra concreta debe realizarse como síntesis del análisis formal y estético de la música, y una hermenéutica de las proyecciones del creador y los receptores. Dichas *proyecciones*, articuladas a través de *valores*, deben relacionarse *simbólicamente* con los recursos formales y compositivos de modo que aquéllas no queden en pura arbitrariedad subjetiva. Así, el análisis formal y estético se orienta como *momento ontológico* en el que se interroga al propio *objeto musical*, mientras que el análisis de las *proyecciones* supone un interrogar al *sujeto* como *hermenéutica de las representaciones*.

Más allá de la adscripción de nuestro estudio en el ámbito de una sociología de la música de carácter especulativo o de una sociología del conocimiento de temática musical, es evidente que nos situamos lejos de una sociología empírica y positivista. Desde el momento en que hablamos de proyecciones, valores, ideas, subjetividad, vivencia... resulta claro la orientación de nuestro enfoque hacia una sociología del *verstehen*. Nos interesa, sobre todo, el análisis de las *motivaciones de la acción*, el modo en que determinados valores orientan y se mimetizan en actos y decisiones aparentemente libres e incondicionadas. Este enfoque, típicamente weberiano, es especialmente válido en el análisis del proceso de creación musical. Veremos cómo, efectivamente, la composición musical se muestra como esfera de realización ética, como vivencia y proyección de valores morales.

Ciertamente, nuestro afán por *sociologizar* el hecho musical en su conjunto puede llevar a una imagen distorsionada. Éste es el precio de explorar un determinado punto de vista, la de aumentar artificialmente la trascendencia del enfoque con el fin de hacerlo visible. Pero, sólo si somos conscientes del lugar relativo y necesariamente incompleto

⁶ A lo largo de la tesis nos ocupamos, exclusivamente, del *dodecafonismo schönbergiano* o *dodecafonismo serial* y no de otras variantes del dodecafonismo como el de Hauer. Para una aproximación al *dodecafonismo* o *técnica de composición de doce sonidos* ver glosario de términos y conceptos musicales.

que ocupa nuestra *lectura*, seremos capaces de ponderar y matizar adecuadamente su valor. El análisis de la impronta social en la música no pretende, en modo alguno, sustituir o negar el valor de un análisis formal del objeto musical. Al contrario, partimos del análisis de los principios formales para inferir una relación con un determinado *estilo de pensamiento* representativo de un contexto social y cultural. Por otro lado, debemos ser conscientes de los límites y riesgos de un análisis musical sociológico.⁷ Nuestro análisis del condicionamiento social de la música no niega la esencial libertad individual de todo proceso creativo.

El título de esta tesis plantea un *ideal musical* común en el *último Bach* y el dodecafonismo pero, ¿qué vínculo puede haber entre un compositor como Bach, considerado como síntesis y culminación del Barroco, y el método de composición de los doce sonidos, paradigma de la vanguardia musical de los años veinte? Lo primero que debemos aclarar es que, con esa categoría del *último Bach* nos referimos, específicamente, a una serie de obras como *La ofrenda musical*, *Las variaciones canónicas* y, muy fundamentalmente, *El arte de la fuga*, realizadas en los años finales de la vida del compositor.⁸ En estas obras se sistematiza e intensifica el uso de una escritura contrapuntística,⁹ particularmente compleja, cuya tradición se remonta, al menos, al s. XV con la Escuela de contrapuntistas flamencos.¹⁰

⁷ Tal y como señala Javier Noya en *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística*: «...no se puede sociologizar más allá de lo razonable», no podemos esclarecer «...el porqué de unas notas concretas y no de otras...» (Noya, 2010: 20).

⁸ En concreto el último lustro de su vida, 1745-1750. Esa categoría del *último Bach* fue utilizada ya por Adorno en su *Introducción a la Sociología de la música* para referirse a esa serie de obras de carácter altamente especulativo. K. Geiringer o Ch. Wolff, en sus estudios sobre la figura y obra de Bach, se refieren a una última década creativa entre 1740 y 1750, marcada por un creciente interés por la música instrumental y un lenguaje compositivo cada vez más complejo.

⁹ Para una definición de *contrapunto*, ver el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁰ La Escuela de contrapuntistas flamencos, identificada por C. Gallico como los *Maestros ultramontanos*, se inicia en el s. XV con Dufay y Binchois y se prolonga, en una sucesión de seis generaciones, hasta Sweelinck, ya en el s. XVII. Es fundamental reconocer el nexo entre este último y Bach a través de una tradición de organistas del centro y norte de Alemania. Por otro lado, es bien conocido el interés de Anton Webern por Heinrich Isaak (tercera generación) y sus implicaciones en el desarrollo de su propia escritura compositiva.

Muchos de los recursos compositivos empleados por Bach en sus últimas obras, así como determinados elementos de su planteamiento formal general coinciden, efectivamente, con aquellos del método dodecafónico de composición. Dichos recursos y principios formales reflejan una concepción musical altamente *intelectual*, en el sentido de que no apelan tanto a una fruición auditiva sino al análisis de la lógica interna de la partitura. Su finalidad prioritaria no es tanto la moción de los sentidos o la *expresión emotiva* sino, más bien, la consecución de un orden racional interno que permanece esencialmente oculto y hermético a la escucha. En un plano estético y formal, ese *eje* conformado desde las referencias al último Bach y el dodecafonismo, representa una suerte de paradigma o modelo de comprensión del hecho compositivo.

Fueron los propios miembros de la Segunda Escuela de Viena quienes defendieron, una y otra vez, su filiación con el Bach de *El arte de la fuga*, convirtiéndose casi en un lugar común de la posterior recepción del dodecafonismo. Al mismo tiempo, Adorno, alumno de Alban Berg, construía, desde el púlpito de la filosofía y la crítica musical, un discurso que proclamaba la necesidad de una comprensión radical y exclusivamente intelectual del hecho musical. En esa concepción de un *deber ser* para la música fundado, presuntamente, en los más altos valores de una *racionalidad ética*, sólo cabían los logros de la *trinidad vienesa* y, retrospectivamente, una selección muy purgada del *canon musical* de occidente. Es aquí donde una *imagen de Bach*, como paradigma de lo intelectual y hermético, adquiere la máxima relevancia.¹¹

En gran medida, todo lo que asociamos con el hermetismo y la dificultad extrema de comprensión de la música de vanguardia aparece, ya implícito y legitimado, en la proclamación de ese vínculo entre el último Bach y el dodecafonismo. Lo paradójico del *giro dodecafónico* es que se plantea, al mismo tiempo, desde la ruptura y la tradición. Por un lado, se presenta como la más radical de las vanguardias al racionalizar, con el método dodecafónico, la ruptura con la tonalidad¹² ya conquistada en la fase anterior del *atonalismo libre*;¹³ por otro, apela a la más alta tradición a través de la reinstauración

¹¹ Es fundamental advertir que esa asociación entre el dodecafonismo y el último Bach se realiza desde un cierto sesgo del formalismo musical. Hay, ciertamente, muchos *otros* Bach, más allá de *El arte de la fuga* y su particular recepción.

¹² Ver *tonalidad*, en el glosario de términos y conceptos musicales.

¹³ Ver *atonalidad* y *atonalismo libre* en el glosario de términos y conceptos musicales.

de los recursos de la *escritura canónica*.¹⁴ Lo fundamental es advertir que las implicaciones de esa restitución sistemática de los antiguos recursos compositivos empleados por Bach y los contrapuntistas flamencos, van mucho más allá de lo estrictamente musical. A nuestro juicio, el *retorno a Bach* y a la alta tradición de la escritura canónica por parte del dodecafonismo, debe interpretarse como enfática evocación a toda una *Weltanschauung*.¹⁵

Más allá del valor estratégico que sospechamos en esa apelación a Bach por parte de los miembros de la Segunda Escuela de Viena, lo cierto es que la definición de un *ideal musical* a partir de un paradigma conformado por el último Bach y el dodecafonismo presenta un extraordinario atractivo y una innegable *coherencia explicativa*. Esa asociación nos remite a una tendencia, propia de la historia de la música culta occidental, a privilegiar la *forma* y la estructura como elemento racionalizador de primer orden. Es esa polarización hacia una comprensión cada vez más intelectual y abstracta de la composición musical lo que pone en comunicación al dodecafonismo con el *último Bach*. Podría afirmarse que Adorno y los dodecafónicos llevaron al extremo, quizás al *exceso*, una determinada línea y tendencia histórica del pensamiento musical. Esa apelación al intelecto, a la racionalidad y al valor moral de la música, nos remite a elementos marcados a fuego en la historia de la música occidental, desde Pitágoras a Boecio, desde Platón a San Agustín, desde Leibniz a Rameau.

El *modelo cognitivo* planteado en aquellas obras especulativas de Bach y en el método dodecafónico de composición revela, de un modo especialmente significativo, una escala de valores y un modo de entender la relación del *hombre* con la música, reflejo, a su vez, de una concepción del mundo. La música es la esfera donde se concreta una relación entre lo racional y lo pasional, lo objetivo y lo subjetivo, la *forma* y el *contenido*, un lenguaje del intelecto y un lenguaje de la emotividad. El énfasis en uno de los polos de esa tensión dialéctica puede ser interpretado como síntoma cosmovisivo.

¹⁴ Relativa a la composición de cánones. Ver *canon* en el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁵ En *La seducción de la cultura en la historia alemana*, W. Lepenies muestra el extraordinario valor que tenía en Alemania ese tipo de asociaciones *ideales* con una tradición cultural de prestigio. En este sentido, analiza el modo en que T. Mann trató de legitimar la República de Weimar a través de la evocación a Goethe y la corte de Weimar de finales del XVIII y principios del XIX. Es curioso cómo a través de la denominación *Segunda Escuela de Viena*, se apela a aquella primera escuela vienesa de los Haydn, Mozart y Beethoven. De algún modo, se trata de evitar la *imagen* de una *ruptura absoluta* con la tradición. Tampoco es casual la sempiterna coetilla «de Bach a Schönberg» con la que Adorno se empeña, una y otra vez, en definir *el alfa y el omega* de la musical culta occidental.

Una concepción musical en que lo ético y racional debe prevalecer sobre *lo estético*¹⁶ entendido como lo expresivo-comunicativo implica, ciertamente, una *imagen* y un *deber ser* del hombre. Quizás en ninguna otro lugar se expresa, tan a las claras, un ideal de *la alta cultura* como *coerción civilizadora*;¹⁷ esa función de la música como ideal de contención, de sujeción de los instintos y la emotividad. Pero, ¿hasta qué punto no se refleja aquí, también, una mentalidad de clase o valores asociados a un credo religioso? y ¿en qué medida, una parte esencial de la *música culta* no se corresponde con una tradición específicamente alemana?

A lo largo de la tesis, tratamos de profundizar en una serie de *constantes* que articulan ese vínculo entre el Bach especulativo y el dodecafonismo. Nos referiremos a la proyección de una concepción *ética* de la composición musical articulada en una *moral profesional* propia del compositor y, eventualmente, en valores de origen religioso. Por otro lado, contemplamos el modelo de escritura canónica del último Bach y el método dodecafónico de composición, como proyección de valores asociados al racionalismo y ascetismo burgués. Por último, tratamos de esclarecer el modo en que se proyecta, en esa concepción radicalmente intelectual de la composición musical, valores propios de una tradición específicamente alemana o, al menos, de una *imagen de lo alemán*.

Vemos, efectivamente, cómo ese vínculo entre el último Bach y el dodecafonismo trasciende el ámbito de lo específicamente musical y supera, con mucho, una interpretación circunscrita al momento histórico de la vanguardia musical vienesa y sus circunstancias. La lectura de Adorno y su apelación a un determinado *ideal musical* implican, consciente o inconscientemente, un vastísimo campo de referencias que atañen a la historia cultural de Occidente y, particularmente, a esa historia *espiritual* de Alemania. La interpretación adorniana del dodecafonismo y su concepción de la música como un estricto *deber ser*, es lo que sirvió de base a Thomas Mann para la escritura de su *Doktor Faustus*. En esta novela se realiza un extraordinario mosaico de implicaciones sociales, culturales e históricas, en que la música se relaciona, estrechamente, con la esfera de lo cosmovisivo. En cierto sentido, su enfoque es el de una *sociología del*

¹⁶ Veremos el matiz significativamente peyorativo que toma el concepto de *lo estético*, en las reflexiones musicales de Schönberg, Webern, Adorno o T. Mann.

¹⁷ A lo largo de la tesis trataremos de mostrar cómo la música es un campo de batalla *ideal* de la dialéctica entre *naturaleza* y *cultura*, en el sentido establecido por S. Freud en *El malestar en la cultura* y desarrollado, posteriormente, por H. Marcuse, N. Elias u Ortega y Gasset.

conocimiento de temática musical. En pocos lugares se ha profundizado tanto en las relaciones simbólicas entre música y valores socioculturales. En muchos aspectos, esta tesis no es sino una larga glosa al *Doktor Faustus* de T. Mann.¹⁸

Por último, debemos señalar la orientación crítica de nuestra lectura respecto del dodecafonismo y el ideal musical adorniano que aparece como *subtema*, en paralelo al núcleo central de nuestra tesis. Creemos advertir una distorsión interesada en el modo en que, sobre todo Schönberg y Webern, apelan a una afinidad de su modelo de escritura con aquel del último Bach. Por otro lado, proponemos una reflexión detenida sobre los planteamientos musicales de Adorno. La arbitrariedad y desconsideración de que hace gala respecto a todo aquello que no se ajuste a sus criterios resulta, a menudo, proverbial. Se pone aquí de manifiesto, de un modo arquetípico, una suerte de *intolerancia musical* que exige un análisis sociológico profundo y desprejuiciado. En otras palabras, se impone una *sociología de la sociología de la música* de Adorno, que trate de esclarecer las complejas relaciones entre sus valores estéticos y el medio social y cultural en que germinaron.

Hemos estructurado el contenido de la tesis en cinco capítulos, siguiendo un orden lógico interno desarrollado en tres partes. La primera parte se corresponde con el primer capítulo destinado a establecer un marco teórico capaz de asumir y dar cuenta de las inferencias y articulaciones entre música y valores sociales. El conjunto de instrumentos heurísticos y categorías comprensivas desarrollados en este capítulo, tales como el concepto de *analogía, estilo de pensamiento, condicionamiento social indirecto, constelación de causas...* tendrán una implicación directa en nuestra lectura sociológica sobre el dodecafonismo y el lenguaje compositivo del último Bach.

La segunda parte coincide con el segundo capítulo y se centra en la exposición de nuestro objeto *material* de estudio: el paralelismo entre el dodecafonismo y las obras

¹⁸ Es fundamental recordar el papel de Adorno en la génesis de la novela, certificado posteriormente por el propio T. Mann en *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*. El posterior conflicto triangular entre T. Mann, Adorno y Schönberg ha producido una considerable literatura. La versión y ponderación de los hechos por parte de D. Claussen en *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* parece plausible y ecuánime.

especulativas del último periodo creativo de Bach desde una amplia perspectiva formal, estética e histórica. Estudiaremos aquí la legitimidad, en términos musicales, de dicho paralelismo a través de múltiples testimonios y referencias. Por otro lado, trataremos de esbozar el panorama histórico, social e ideológico del momento de aparición de una obra como *El arte de la fuga* a mediados del s. XVIII y el surgimiento del dodecafonismo en la segunda década del s. XX, tras la fase inicial del *atonalismo libre*. Por último, proponemos una lectura *unificada* de esos dos momentos de la historia de la música, desde un plano estético general y abstracto, como *polo puro* de una concepción intelectual de la música. En este sentido, el *ideal musical* objeto de nuestro estudio se contempla, no sólo desde su materialización concreta en el último Bach y en el dodecafonismo sino, muy fundamentalmente, como *tipo ideal estético*.

La tercera parte es la más extensa e incluye los capítulos tres, cuatro y cinco. En este espacio desarrollamos el conjunto de proyecciones de valores sociales y cosmovisivos que *convergen* en esa concepción de lo musical implícita en la asociación entre el último Bach y el dodecafonismo. Proponemos un estudio comparativo entre ambos momentos de la historia de la música a partir de una serie de *constantes* que actúan como puentes entre la música y la esfera de lo social. Veremos cómo, efectivamente, a pesar de la enorme distancia histórica entre el Bach especulativo y el dodecafonismo, su *argumentación sociológica* discurre, en determinados aspectos, por un cauce común.

En el capítulo tres, nos ocupamos de la relación entre una concepción ética del hecho musical y su articulación en valores propios de un credo religioso o un *habitus* identitario de clase o grupo. Es decir, tratamos de esclarecer el modo, consciente o inconsciente, en que se proyectan sobre la música, determinadas formas de pensamiento, valores o intereses que definen la identidad de un grupo humano. Observaremos que esa orientación ética del hecho musical, tanto en el ámbito del proceso de creación como en la propia recepción y escucha, es especialmente intenso en la concepción musical expresada en las obras más especulativas del último Bach y en la naturaleza del método dodecafónico de composición. Veremos, también, la relación entre los intereses del gremio de compositores y un lenguaje musical deliberadamente complejo y hermético. Por último, planteamos una serie de *adecuaciones de sentido* e inferencias de carácter indirecto, entre el *habitus* propio del ascetismo y racionalismo burgués y aquellos elementos que definen la forma especialmente rigurosa de la

escritura bachiana y el método dodecafónico de composición.

En el capítulo cuarto, abordamos la relación entre música y la *imagen* de una determinada tradición cultural-nacional, en este caso, la alemana. Es fundamental observar cómo, a partir de una compleja identificación entre música y la historia cultural alemana, se desarrollan y mantienen ciertos criterios valorativos que condicionan, enormemente, el devenir de la historia de la música culta, no sólo alemana sino europea. Nos referiremos al concepto de *música absoluta*, al culto a una concepción artesanal de la composición musical, así como a un estricto criterio de *autoridad* en la regulación del oficio compositivo. Presentamos, por otro lado, una amplia reflexión sobre el *Doktor Faustus* de T. Mann como fuente de muchas de las reflexiones de esta tesis.

En el capítulo cinco, último en el desarrollo de la tesis, reflexionamos sobre las relaciones entre música y cosmovisión en su sentido más general, es decir, aquella que define una *imagen del hombre* y una relación de éste con la cultura. A partir de aquella tensión dialéctica entre *naturaleza* y *cultura-civilización*, descrita por el psicoanálisis, tratamos de penetrar en el sentido *social-antropológico* de la concepción musical implícita en el paralelismo entre el último Bach y el dodecafonismo. Veremos cómo esta concepción particularmente restrictiva del hecho musical, ejemplificada en el ideal adorniano, se acompaña de un sintomático menosprecio por aquellas formas de expresión que no se ajustan, estrictamente, a sus requerimientos. En este sentido, proponemos una reflexión sociológica en torno a la *intransigencia*, en el terreno musical estético, como síntoma de una intolerancia por todo aquello que no forma parte del propio *habitus* y de una manera de contemplar el mundo.

Proponemos, a continuación, un esquema visual del desarrollo y lógica interna de la tesis. La división en tres partes señala la orientación de cada uno de los enfoques pero no debe asumirse de un modo absoluto, al contrario, cada parte está íntimamente imbricada con las otras y con el sentido general de la tesis.

Primera parte	Marco teórico y fundamentos epistemológicos para una sociología <i>de la música</i> .	Capítulo 1
Segunda parte	Análisis histórico, estético y formal del <i>objeto</i> : <i>La escritura del último Bach y el dodecafonismo</i> .	Capítulo 2
Tercera parte	Interpretación sociológica: Análisis y hermenéutica de las proyecciones sobre un <i>ideal musical</i> .	Capítulos 3, 4 y 5

Dedicamos el sexto capítulo a una síntesis y recapitulación de las conclusiones. Tras éste, incluimos un glosario que recoge la definición de aquellos términos y conceptos musicales especialmente complejos o que puedan resultar ambiguos por presentar varias acepciones. Para la bibliografía hemos optado por una presentación no parcelada en áreas de conocimiento, teniendo en cuenta que muchas de las obras no presentan un carácter de especialización sino una perspectiva claramente multidisciplinar, como es el caso de las obras de estética, filosofía o sociología de la música.

1. MARCO TEÓRICO Y FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA.

Toda obra que no es consciente de su metodología no admite doble lectura, mientras que aquella herida por la reflexión y la articulación metodológica, alcance o no grado de validez en función de los materiales utilizados, se constituirá en germen de diálogo fructífero que enseña con sus silencios y sus fallos lo que otras no alcanzan con sus aciertos.

Juan de Dios Izquierdo: *Max Weber. Precedentes y claves metodológicas.*

El hecho de comenzar con una fundamentación epistemológica en el momento de abordar un estudio de las relaciones entre música y valores o formas de interpretar el mundo es, probablemente, síntoma de cierta inseguridad y temor frente a lo que se intuye como terreno especialmente resbaladizo y lleno de dificultades. Por otro lado, se manifiesta aquí una clara desventaja frente a aquellos estudios perfectamente delimitados y fundamentados, bien en datos estadísticos o en hechos altamente contrastables y falsables. No es éste el caso de nuestro estudio. Comenzamos pues con ese escrúpulo, muy característico de nuestra época, frente a todo aquello difícilmente cuantificable.

En el momento de abordar una primera aproximación al método de estudio para una *sociología de la música*, Adorno comenzaba por reivindicar la necesidad de un modelo capaz de amoldarse a la esencial complejidad del objeto de estudio, esto es, las relaciones entre música y sociedad: «Su concepción tendría que diferenciarse de una sistemática que pretendiese desarrollar o presentar con estricta continuidad aquello que en si mismo es discontinuo y no unitario. E igualmente poco habría de imponerse a los fenómenos un método ansioso de una dudosa integridad, como esquema de un orden externo» (Adorno, 2009: 419). Tal y como señala M. Jay, Adorno concedía mucha importancia a una adecuación entre el «contenido de las ideas» y la «forma en que eran presentadas» (Jay, 1988: 2). En este sentido, ¿qué mejor que el *ensayo*, tan elogiado por

Adorno, como expresión del carácter abierto, fracturado y ambivalente de su objeto de estudio? y, ¿qué decir de la serie de *aporismos* con todo su potencial de sugestión? Pero, resulta evidente que no estamos en posición de escribir aforismos y no estamos seguros de que, en nuestro caso, una fórmula puramente ensayística y abierta fuera un modo evasivo de eludir los problemas. Así pues, no evitaremos un intento de sistematización o clasificación allí donde nos sintamos capaces de hacerlo. Trataremos, en la medida de nuestras posibilidades, de *verbalizarlo todo* sin ocultar las fallas y los puntos irresueltos. De este modo, las contradicciones emergerán con toda su crudeza y no envueltas en estratégica elipsis o en densa nebulosa.

Sin duda, una de las mayores dificultades en el momento de abordar las relaciones entre *música y sociedad* es el de esclarecer la naturaleza del *vínculo*. ¿Hablamos de una relación de causalidad entre la esfera social y la música o nos referimos a la proyección *a posteriori* de un contenido social en la música?, ¿es esa relación verificable y tangible o forma parte del modo en que comprendemos y nos representamos la música? Deberemos precisar aquí, qué entendemos por *relación* y de qué modo se realiza. Por otro lado, es en la propia verbalización de ese contenido social *en la música*, donde reside la mayor fuente de problemas. Cualquier afirmación se presenta como una *amputación y distorsión de la realidad* porque las *palabras* ni agotan el sentido de las *cosas* ni se corresponden unívocamente con estas. No olvidemos, por último, la irresoluble dialéctica entre *sujeto y objeto*, entre el *ser* y la *imagen del ser* que planteamos como distintos *momentos* u orientaciones del pensamiento. Así, más que resolver las aporías de lenguaje y del conocimiento, las padecemos.

1.1. Un espacio para la sociología de la música y la sociología del conocimiento: la música como *imagen del mundo*.

Uno de los principales propósitos de la sociología del conocimiento es el de tratar de esclarecer el origen social de las cosmovisiones proyectadas en los diversos ámbitos de la actividad humana. Esta orientación de la sociología del conocimiento procede directamente de Mannheim y su énfasis en el condicionamiento social de la *ideología total* como *perspectiva* o *weltanschauung*. En este mismo sentido, Werner Stark define la sociología del conocimiento como aquella que se ocupa de «todos los modos de

pensamiento y, sobre todo, de aquellos que constituyen el marco intelectual de nuestra visión del mundo» (citado en J. M.^a González, 1979: 105).

Se plantea, sin embargo, un primer problema en la definición de aquello que entendemos por *conocimiento*. En *El estatuto teórico de la sociología del conocimiento*, E. Lamo de Espinosa señala la necesidad de distinguir entre aquel *conocimiento* entendido según los parámetros del positivismo científico y aquel otro concebido como *imagen-versión* del mundo. Efectivamente, el concepto de *conocimiento* parece asociado, desde el Renacimiento, al de aquella verdad autónoma, objetiva y demostrable propia de las ciencias naturales. En palabras de Galileo, citadas por Lamo de Espinosa: «Las conclusiones de la ciencia natural son ciertas y necesarias y el juicio del hombre no tiene nada que ver con ellas» (Lamo de Espinosa 1987: 9). Por otro lado, en su tratado de sociología, Salvador Giner toma, en su definición de los objetivos y presupuestos de una sociología del conocimiento, la acepción de *conocimiento* en un sentido amplio, como *imagen del mundo, cosmovisión o universo simbólico* y no aquella asociada, exclusivamente, a una verdad *presuntamente* objetivable, autónoma e independiente del sujeto, propia de las ciencias naturales. La sociología del conocimiento aparece así, como el estudio del condicionamiento social de la globalidad del pensamiento y sus materializaciones. En este sentido afirma:

El estudio de los procesos sociales que generan conocimiento, por otra parte, no se restringe a la actividad lógica o científica de las colectividades humanas, sino que, como se ha dicho, se extiende a cualquier modo de conocer, elaborar y construir mentalmente nuestro universo. Es por ello por lo que la sociología de la religión, la de la moral, la del arte y la literatura, entre otras, son también ramas de la sociología del conocimiento. (Giner, 2010: 214).

Ciertamente, en ese, *entre otras*, debe incluirse la sociología de la música que, junto a la sociología del arte o de la literatura, formarían parte de la sociología del conocimiento. La música, en tanto objetivación del pensamiento representa un *modo de conocer* y es por tanto, objeto de estudio de la sociología del conocimiento: «...los seres humanos han conseguido acceder a modos más altos de comprensión de la realidad y a modos más humanos de creatividad. La música polifónica, la física nuclear, la filosofía moral... (...) han sido posibles gracias a la actividad crítica de nuestros propios logros que permite la existencia del mundo de nuestros procesos del pensamiento plasmados

en redes de símbolos objetivados» (Giner, 2010: 119). Kurt Wolff, en su *Contribución a una sociología del conocimiento*, incluye explícitamente la música dentro de la esfera de los *eventos mentales comunicados*. La sociología del conocimiento debe indagar la relación entre todo *evento mental* y la *situación social*, de este modo, la música aparece incorporada, con pleno derecho, al ámbito de sus intereses. Veremos, también, cómo W. Stark se ha ocupado, de un modo muy significativo, del condicionamiento social de la música.

No hay, sin embargo, un acuerdo unánime respecto a la conveniencia de incluir en la sociología del conocimiento aquello que Lamo de Espinosa ha denominado *sociología de la sensibilidad*.¹⁹ El debate gira, tal y como se expone en el *Diccionario de Sociología*, entorno a la amplitud asignada al concepto de *conocimiento*.

Aun cuando el sustantivo «conocimiento» pretende delimitar el campo de interés de la sociología del conocimiento, lo cierto es que el alcance de esta palabra es discutido; mientras para algunos la sociología del conocimiento debe abarcar todo tipo de saber (científico o no, incluyendo el de sentido común y el saber religioso al igual que ideas, creencias o mentalidades y concepciones del mundo) e incluso elementos valorativos (como arte, literatura o música), otros, siguiendo a Parsons, prefieren centrarla en la dimensión cognitiva e incluso reducirla a sociología del conocimiento científico, sin duda la tendencia hoy predominante en sociología... (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 1998: 729-730).

No es momento de entrar en un debate entre aquella orientación de la sociología del conocimiento que no renuncia al estudio de las creaciones y manifestaciones estéticas y aquella otra fundada sobre una definición restringida del *conocimiento*. Nos limitaremos a señalar nuestro alineamiento con aquella tradición de los Mannheim, Stark o Wolff y la definición propuesta por Giner para la sociología del conocimiento. Nuestro anclaje con la sociología del conocimiento se realiza, fundamentalmente, a

¹⁹ Es muy significativo el hecho de que Lamo de Espinosa acabe reconociendo, a pesar de sus reticencias y con los debidos matices, la legitimidad de un estudio, precisamente sobre el dodecafonismo, dentro del ámbito disciplinar de la sociología del conocimiento: «Sin duda, y puesto que hecho y valor no son claramente separables, cabe poner en relación la sociología de los juicios morales o de la sensibilidad con la sociología de los juicios de hecho o del conocimiento. Pero sólo después de haberlos analizado separadamente. Sólo después de estudiar, por ejemplo, la música dodecafónica, por un lado, y la crítica del lenguaje de Mauthner o Wittgenstein, por otro, puede pensarse en ponerlas en relación» (Lamo de Espinosa 1987: 16).

través del concepto de *Weltanschauung*, presente desde los inicios de la formulación teórica de la disciplina por parte de Mannheim. Por otro lado, el interés de la sociología de la música por esclarecer el vínculo entre ésta y las diversas cosmovisiones se encuentra ya entre las preocupaciones del propio Weber, tal y como señala A. Rodríguez Morató.²⁰ El concepto de *Weltanschauung* sirve, al mismo tiempo, para evidenciar la deuda de la sociología del conocimiento respecto al historicismo y la sociología del *verstehen*:

El término [*weltanschauung*] fue elaborado por el historicismo alemán del XIX (Dilthey) para poner de manifiesto la diversidad de orientaciones de valor y cognitivas de los diversos pueblos o *Volk* y como defensa de la diversidad cultural y humana frente a la idea ilustrada de una naturaleza humana idéntica en todo tiempo y lugar. Y desde allí ha pasado a formar parte esencial de la sociología (con Jaspers y Weber) y de la sociología del conocimiento (con Mannheim). (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 1998: 830).

Toda *cosmovisión* se conforma a partir de una escala de valores que define la *posición* del hombre y el valor de su existencia. En este sentido *general antropológico* podemos distinguir, por ejemplo, entre una cosmovisión *teocéntrica* y una visión *antropocéntrica* del mundo. Así mismo, identificamos una cosmovisión con el *espíritu* de una época y sus esquemas mentales. Hablamos así de una *cosmovisión medieval* o *renacentista*, de una visión del mundo *occidental*. Por otro lado, se identifica una cosmovisión en referencia a la concepción vital y los valores de una religión o un sistema filosófico. Nos referimos, por ejemplo, a una *mentalidad protestante* o *católica*, a una visión *materialista* o *idealista* del mundo. Por último, una cosmovisión aparece asociada a una *perspectiva* e intereses de clase, estamento, grupo o institución social. Aparecen así distintos enfoques vitales y modos de interpretar la realidad: una *visión aristocrática* o *pequeño burguesa*, la *perspectiva del clérigo*, del *intelectual académico* o del *gremio de compositores*. Así pues, definimos *cosmovisión* como un modo de interpretar el mundo,

²⁰ En «La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber» (*Papers* 29 (1988) pp 9-61), A. Rodríguez ha señalado la referencia de Paul Honigsheim a ese interés por parte de Weber: «...lo que el texto establece claramente es el interés de este último [Weber] por relacionar la esfera técnica musical con las *Weltanschauungen* de índole religiosa, algo que no se llegó a plasmar en ninguno de sus escritos» (A. Rodríguez, 1988: 72).

social e históricamente condicionado.

En la propia música hallamos, eventualmente, una *clave* para la comprensión de un determinado contexto sociocultural. El musicólogo Luca Chiantore citaba, en una conferencia, las siguientes palabras de Confucio: «Queremos saber si un reino está bien gobernado, si las costumbres de sus habitantes son buenas o malas. Examinemos la música vigente». En este sentido, el ámbito presuntamente libre e incondicionado de la creación musical es, en realidad, el lugar para las confesiones más profundas del hombre. La música *explica* la sociedad igual que los restos arqueológicos y los pecios nos entregan las llaves para la comprensión de una época o de una civilización enterrada.

Una sociología de la música se comporta como una sociología del conocimiento cuyo *objeto*, la música, es contemplada como *emanación* de la historia social. Podemos encontrar un ejemplo muy ilustrativo en *Sociología del conocimiento. El pensamiento sociológico en la historia de las ideas* de Stark. El estudio comienza con una reflexión entorno a significación histórica y sociológica de la desaparición del *minueto* como tercer movimiento de la sinfonía y su sustitución por una *forma scherzo*:

Esta desaparición del minueto, que tuvo lugar alrededor del año 1800 -uno está tentado a decir alrededor del año 1789-, apunta más allá de los confines de la creación y del pensamiento musical, a la esfera más amplia de la vida y la lucha social. El minueto fue, como todo el mundo sabe, una expresión de la sociedad y la sociabilidad del «ancien regime»; no podía sobrevivir al orden social del que era parte y producto, tuvo que desvanecerse tan pronto como sus bases históricas se disolvieron y desaparecieron. De esta forma es como una revolución social y política arrastra tras de sí ciertos desarrollos semejantes en el reino de la cultura y hasta en un terreno tan aparentemente remoto e independiente como el de la música... (Stark , 1963: 17-18).

Resulta muy claro que el enfoque de Stark, en el marco de un tratado sobre sociología del conocimiento, entra de lleno en la temática propia de una sociología de la música. Nuestra hipótesis de trabajo es aquella señalada por Adorno en su *Introducción a la sociología de la música*, es decir, la posibilidad de inferir una relación entre música y

sociedad a partir, por ejemplo, del modo en que se *proyecta* sobre las obras musicales un determinado estado de desarrollo de la técnica y los medios de producción y organización sociales. Ciertamente, parece posible observar en la composición musical, la concreción de una lógica organizativa que implica, a su vez, un determinado modelo histórico de *aprehender la realidad*.

Del mismo modo en que se establecen analogías entre los esquemas mentales de una época determinada y un *modelo de representación* en las artes plásticas, se contemplan una serie de nexos analógicos entre música y cosmovisión. La música no es distinta, en ese sentido, a la arquitectura, la pintura o la literatura, forma parte, igualmente, de una manera de *representar* el mundo.²¹ En *Música, educación y sociedad*, Ch. Small propone la siguiente interpretación del sentido cosmovisivo de la perspectiva en la pintura:

La perspectiva, la disposición de todos los elementos del cuadro en relación lógica unos con otros y con un «punto de fuga», supone que miramos más bien a través de los ojos del hombre que de los de Dios, del individuo y no ya de la comunidad, y al mismo tiempo, la instantaneidad de la visión del pintor nos habla de un concepto del tiempo muy diferente del medieval. El hombre individual, que vive en el tiempo ha desplazado del centro del universo a Dios, que vive en la eternidad. (Small, 2006: 22).

Así mismo, la sociología del conocimiento ha encontrado un terreno fecundo y un valioso material en el ámbito de la literatura. Podríamos citar, en este sentido, *El destino de la lírica alemana del Barroco entre la tradición cortesana y la tradición burguesa* de N. Elias. Se establece aquí una relación entre la forma literaria y valores identitarios de clase. La preocupación por la perfección estilística se asocia con el espíritu cortesano, mientras que el énfasis en la *autenticidad*, en el *contenido* más que en la *forma*, en el *qué* antes que el *cómo*, se identifica con la burguesía no cortesana. Es más, la estética propiamente burguesa en el ámbito cultural alemán, se define, esencialmente, como expresión de valores *anticortesanos*.²²

²¹ Nathalie Heinich ha señalado en su *Sociología del arte*, aquellas investigaciones de Georg Simmel que ponen en relación un modelo de representación espacial con una *visión del mundo* o una determinada forma de Estado: «...se refería especialmente a la afinidad entre el gusto por la simetría y las formas de gobierno autoritarias o las sociedades socialistas, en tanto que las formas liberales del Estado y el individualismo se asociarían mayormente a la asimetría» (Heinich 2004: 12).

²² Volveremos ampliamente sobre esta cuestión en los capítulos tres y cuatro.

Los ejemplos citados relacionan un determinado esquema de pensamiento propio de una época o un contexto social y el modo en que éste se expresa en el arte, la música y la literatura. Lo interesante de estos ejemplos es que no nos remiten a la esfera de lo *temático*, aquello que designamos como *contenido*, sino a un *modelo formal* de representación y organización del material. Hemos citado, en este sentido, la desaparición del *minueto*, la perspectiva en la pintura y la tendencia a una distensión del rigor formal en la literatura. Veremos, más adelante, cómo es precisamente la ausencia radical de *tema* o *asunto* en la *música absoluta*, lo que convierte a ésta en una esfera especialmente compleja en el momento de detectar la huella de lo social. Este tipo de inferencias entre cosmovisión y la *forma interna de la producción artística* ya fue señalado por W. Dilthey en *Los tipos de concepción del mundo*:

... el curso histórico de la relación del arte con las ideas del mundo lo constituye el que, según esa profundización religiosa del arte, la concepción de la vida de los artistas alcanza en ella una expresión libre. Esto no habrá de buscarse introduciendo una concepción de la vida en la obra de arte, sino en la forma interna de la producción artística. Se ha hecho un notable ensayo de comprobar esto en la pintura y mostrar el influjo de las concepciones típicas de la vida, de las que nacen la visión naturalista del mundo, la heroica y la panenteísta, sobre la forma de las obras pictóricas. Podría mostrarse también una relación parecida en la creación musical. Y si algunos artistas geniales, como Miguel Ángel, Beethoven, Ricardo Wagner, progresan espontáneamente hacia la formación de una visión del mundo, ésta robustecerá la expresión de su concepción de la vida en la forma artística. (Dilthey, 1974: 55).

Lo esencial del modelo teórico y el ámbito de intereses establecido por Weber en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* es que toma como punto de partida la *música*, fundamentalmente, desde la concreción físico armónica de los distintos sistemas de afinación,²³ y desde ahí trata de sentar las bases para una interpretación

²³ Weber habla también de contrapunto, polifonía o notación musical, así como de elementos relativos al desarrollo de los instrumentos y su influencia en el desarrollo del lenguaje y el estilo musical. En este sentido afirma: «el órgano es el instrumento que más que cualquier otro ostenta el carácter de una máquina, porque es el que más liga al que lo sirve a las posibilidades técnicas objetivamente dadas de su conformación del sonido y el que menos libertad le deja de hablar su propio lenguaje personal» (Weber, 2002: 1179).

sociológica. De igual modo, Adorno construye su entramado especulativo y axiomático desde la concreción de las composiciones musicales en la partitura. Lo mismo cabe afirmar de los trabajos de J. Combarieu, K. Blaukopf o Ivo Supicic, entre otros. Todos ellos parten de un profundo conocimiento y respeto por la entidad específica de la música en tanto *lenguaje de los sonidos*.

Un estudio sobre la vida y obra de Bach deberá reflexionar, necesariamente, sobre la condición social del músico en la Alemania luterana del s. XVIII,²⁴ sobre sus condiciones de vida y de trabajo, sobre las limitaciones que impone un sistema de organización social, todavía feudal. Por ejemplo, la prohibición de ausentarse y viajar que podía exigirse a un músico al servicio de una corte y que, en el caso de Bach, llegó a costarle una pena de prisión. También a Mozart le afectaría esa interdicción impuesta por el obispo de Salzburgo.²⁵ Sabemos, sin embargo, que Beethoven ya no se sometería a este tipo de imposiciones, no en vano es el prototipo de aquella rebelión que inicia una histórica lucha por la emancipación económica del compositor, tratando de superar la secular dependencia y servidumbre hacia la Iglesia, un concejo municipal o una corte real.²⁶

Parece muy clara la entidad sociológica de estos temas que entran, de lleno, en conceptos clave de la sociología como *clase social* o *institución* pero, ¿podemos hablar en estos casos de una *sociología de la música*? Una cosa es hablar de Bach, Mozart o Beethoven, como individuos que forman parte de una determinada sociedad y otra es hablar de *su música*, de *sus obras*. Es evidente que trabajamos en el ámbito de la sociología cuando profundizamos en el sentido, radicalmente *burgués*, de la toma de conciencia del valor individual por parte de Beethoven pero, al menos en aquella tradición iniciada por Weber, una sociología de la música deberá ocuparse de cómo afecta el conflicto social *a la música* y, si hablamos de Beethoven, qué *huella* deja *lo social*

²⁴ Walter Salmen ha coordinado la edición de una serie de investigaciones entorno a la condición social del músico en *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, donde se trata, específicamente, del status social del organista en la Alemania luterana desde el s. XIV al XIX.

²⁵ Sobre las repercusiones del *conflicto social* en la vida y obra de Mozart, es fundamental el estudio de N. Elias: *Mozart, sociología de un genio*.

²⁶ Tia de Nora ha tratado en *Beethoven and the construction of genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, el contexto social en el que se desarrolla la revolución beethoveniana. Es particularmente significativo el apoyo de los círculos aristocráticos al Beethoven más experimental que rompe, en cierto sentido, la imagen peyorativa del mecenazgo aristocrático presentado en el estudio de Elias. También W. Salmen ofrece una lectura sociológica del proceso de emancipación del compositor, centrándose en la figura de Beethoven.

en sus composiciones.

Precisamente, una de las exigencias que plantea Adorno en su *Sociología de la Música* es la de centrarse, principalmente, en la música en tanto *objeto-obra*, es decir, en la producción musical y no tanto en su difusión y recepción social, a pesar de que el propio Adorno esbozó modelos de aproximación a una *sociología de la escucha*:²⁷

...la conciencia musical de la sociedad se decide en definitiva desde la producción musical, desde el trabajo cuajado en las composiciones, sin que la infinitud de las mediaciones sea del todo transparente. En la tendencia de la sociología cultural empírica a partir de las reacciones, y no de aquello a lo cual se reacciona, el *ordo rerum* está ideológicamente encorvado sobre el *ordo idearum*: en el arte, el Ser precede a la conciencia por el hecho de que las creaciones en las que se ha objetivado la fuerza social están más cerca del Ser que los reflejos de éstas, es decir, que los comportamientos sociales inmediatos de los receptores. (Adorno, 2009: 400).

Ese mismo enfoque de Adorno podemos hallarlo en *Fundamentos de la historia de la música* de Carl Dahlhaus aplicado, no a la sociología, sino a la historia de la música: «El concepto de obra y no el de acontecimiento constituye la categoría central de la historia de la música, cuyo objeto -para expresarlo en términos aristotélicos- es la poiesis, la creación de obras, y no la praxis, la acción social» (Dahlhaus, 2003: 13). Un paralelismo con la sociología del arte puede resultar ilustrativo. Arnold Hauser, Pierre Francastel o Michael Buxandall no se plantearon nunca renunciar a un exhaustivo conocimiento del arte en tanto *objeto-forma*. Del mismo modo, una sociología de la música *debería* partir de un profundo conocimiento de lo específicamente musical. Existe, sin embargo, *otra* sociología de la música, igualmente legítima, cuyo foco de interés es el de la música en tanto *fenómeno social*. El objeto de estudio bascula desde la obra musical al sujeto receptor, al individuo y a la sociedad que *escucha*. Para Alphons Silbermann ésta es la condición necesaria para una sociología de la música.²⁸

²⁷ Por ejemplo, en el polémico *Tipos de comportamiento musical*, que aparece en la *Introducción a la sociología de la música*.

²⁸ El elemento clave para Silbermann es la *experiencia musical*, en este sentido afirma: «Only the musical experience can have a cultural effect, can be active and social. And it alone, as a social fact, can form the point of departure and the central theme of the sociology of music» (Silbermann, 2010: 70).

Al sociólogo de la música no le interesan ni la teoría de ésta, ni la armonía, y nosotros nos guardamos mucho de acercarnos a todo lo propio del oficio de la música. Sólo cuando la obra de arte se encuentra entre nosotros, sólo cuando suena y entra en contacto con los hombres, por medio de sus esferas de acción, únicamente entonces puede y debe aparecer la Sociología de la Música, pues hasta entonces no vive la música. (citado en Hormigos, 2008: 53).

Antonio Serravezza confirma el enfoque de una *sociología de la función musical* centrada en aquellos elementos de carácter *extramusical*: «Ciertamente, la sociología del objeto musical no agota el campo de la sociología de la música. Junto a ella hay otra que podríamos definir como una sociología de las funciones musicales, la cual se ocupa de las vicisitudes «externas» en que está implicada» (Serravezza, 1988: 70). Quizás sea éste, el de la función social de la música, el terreno más sólido y propicio para las inferencias entre música y sociedad. El enfoque de nuestra investigación se centra tanto en el *objeto musical*, entendido como lenguaje autónomo materializado en *obras*, como en el análisis del proceso creativo y de la recepción. Sin embargo, no concebimos el proceso de creación y recepción musical como algo autónomo sino en su específica relación con la música. En este sentido, nos interesa la relación entre un *modelo de escucha* y un lenguaje compositivo determinado, entre una *actitud* ante el hecho compositivo y el modo en que ésta se refleja en la partitura.

Para finalizar, proponemos una mínima revisión del debate entre una sociología de la música de orientación empírica y otra de carácter teórico y especulativo, identificada con una sociología de la *comprensión*. De nuevo se nos presenta un conflicto que debería resolverse a través de un acercamiento de posturas, la conciencia del valor de ambos enfoques y de la necesidad de sus aportaciones mutuas.

Una determinada orientación de la sociología empírica rehúye, drásticamente, todo tipo de planteamiento que no transite por el ancho camino de la cuantificación y todo aquello que se aleje de un esquema de causa-efecto perfectamente falsable. En ocasiones, sin embargo, la *fiabilidad* de los instrumentos de análisis tiene por contrapartida la escasa entidad de los resultados y su intrascendente valor explicativo.

Al respecto manifiesta Ramón Barce:

Los sociólogos empíricos (a menudo anglosajones y con mentalidad capitalista próxima a la de la «técnica empresarial») manejan cifras, baremos, porcentajes, gráficos y tablas de conversión; gracias a todo ello consiguen establecer con un margen de aproximación notable cuánto ganaba Mozart o a cuánto ascendió la recaudación del concierto en que se estrenó en Viena la Novena Sinfonía de Beethoven... podríamos pensar que tal disciplina no tiene que ver mucho con la música en sí (es decir, con la obra musical) y que, propiamente hablando, tampoco nos dice gran cosa de la sociedad...No sabemos cómo es la música ni cómo es la sociedad, y mucho menos, por consiguiente, en qué relación intrínseca están música y sociedad, que es lo que parece aludir el nombre de la disciplina (Barce, 1987: IV, prólogo a *Sociología de la música* de K. Blaukopf).

Se impone, sin embargo, una revisión y superación de esa dicotomía entre lo empírico y lo especulativo. Esta tesis se plantea desde el estudio de la técnica musical y una amplia base de datos *objetivos* sobre la historia de la música y de la cultura, pero se muestra especulativa allí donde no es posible la cuantificación. Si tratamos de esclarecer la huella de lo social y cosmovisivo en la obra musical, no es posible otro enfoque que una interpretación de carácter especulativo y hermenéutico. Si afirmamos que en la escritura contrapuntística más rigurosa cristaliza un determinado *sentido ético* y una cosmovisión regida por valores de carácter trascendente, ¿qué posibilidad tenemos de cuantificación o demostración empírica? El análisis de la *forma* musical y los recursos técnicos de un determinado modelo compositivo son el sustrato para una interpretación de carácter sociológico. Tratamos de reconstruir, a partir del objeto musical, un determinado *esquema mental*. En ese *salto*, de la partitura al discurso sociológico, sólo es posible la intervención de instrumentos de prospección propios de la sociología del conocimiento y, fundamentalmente, una interpretación hermenéutica entendida como reconstrucción de la intencionalidad del sujeto, en el más puro sentido weberiano.

El enfoque especulativo presenta debilidades allí donde la investigación empírica se muestra más fiable y, viceversa, lo empírico se muestra impotente para esclarecer determinados problemas de difícil o imposible cuantificación. Pero, ningún estudio es *completamente empírico* o *completamente teórico*. La renuncia a cualquiera de los dos polos es siempre perjudicial. En este sentido, se justifica tanto la crítica al estudio empírico que

no aporta ninguna explicación significativa sobre una cuestión, como la crítica al enfoque teórico que prescinde altivamente de cualquier tipo de contrastación con la realidad.

En resumen, vemos que no hay un acuerdo y que bajo el epígrafe de *sociología de la música* se han desarrollado distintas concepciones y orientaciones.²⁹ Sin embargo, parece claro que en aquella sociología de la música vinculada al conocimiento específico de la producción musical no hay, necesariamente, una renuncia al tratamiento de los otros ámbitos igualmente legítimos, es decir: el análisis de la interpretación y la difusión musical y aquel de la escucha y la recepción. Como ya hemos señalado, el propio Adorno, a pesar de que tiende a menospreciar una sociología de la función social y la recepción musical, no elude un análisis sociológico de la escucha. Éste es el modelo que seguiremos en este estudio: una sociología que parte de la música en tanto lenguaje específico, para tratar de esclarecer sus posibles implicaciones con la esfera de lo social y un modo de interpretar el mundo.

1.2. El *nexo* entre música y sociedad: *analogía* y *estilo de pensamiento*.

El requerimiento esencial de aquella sociología de la música centrada en la producción musical es el de esclarecer los lazos e imbricación entre la realidad sociocultural y la música, es decir, tratar de determinar la *huella* de lo social en el ámbito de las estructuras sonoras. En palabras de R. Barce «...sólo una Sociología de la música que encare valientemente el nexo creación musica-sociedad puede ostentar el pomposo nombre con que ha sido bautizada» (Barce, 1987: IV, Prólogo a *Sociología de la música* de K. Blaukopf). Pero, ¿es posible establecer un vínculo de *causa y efecto* entre la música y

²⁹ Para una síntesis general de las distintas tradiciones y orientaciones de la sociología de la música, puede consultarse el artículo de Helena Queipo de Llano y Javier Noya: *Cien años de sociología de la música* (Scherzo, 268: 2011, pp. 90-96.), que encabeza el dossier *Música y sociología*, dirigido por el propio J. Noya. En las notas del artículo se recomienda el balance de la disciplina por parte de Tia de Nora en *Musical practice and social structure: a toolkit*, como parte de *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects* (New York: Oxford University Press, 2004). También resultan muy útiles el libro de Jaime Hormigos, ya citado, *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad* (Madrid: Autor, 2008) y el texto de J. Noya: *Enfoques y paradigmas en la sociología de la música*, en www.grupomusyca.es. Más lejos en el tiempo queda el monográfico sobre sociología de la música coordinado por A. Rodríguez en *Papers* 29 (1988), o el libro de Ivo Supicic, *Music and Society. A guide to the Sociology of Music* (New York: Pendragon Press, 1987).

hechos o procesos históricos concretos?, ¿hay alguna relación, por ejemplo, entre el primer Romanticismo musical y la Revolución Francesa, o entre las posteriores revoluciones burguesas de la primera mitad del XIX y la obra de los compositores, ya plenamente románticos, como Schumann, Berlioz, Chopin o Liszt? Blaukopf, en su obra ya citada, señala al respecto, la posición contraria de uno de los primeros críticos musicales, R.G Kieseewetter: «La exigencia de una vinculación entre los fenómenos musicales y los fenómenos sociales (en su sentido más amplio) fue rechazada en el siglo XIX por Kieseewetter “Soy de la opinión que el arte, en su destino, forma sus propios periodos históricos, que en general no coinciden con los de la historia universal en su conjunto ni con los de las historias específicas de cada país, ya que no tienen con ellos nada en común”» (citado en Blaukopf, 1988: 6).

Hay una percepción generalizada de las dificultades que entraña la inferencia de un contenido social en la obra musical. Recientemente en *El ruido eterno*, Alex Ross ha señalado la complejidad de esclarecer esas relaciones entre música y mundo: «...articular la conexión entre música y el mundo exterior sigue siendo endiabladamente difícil. El significado musical es vago, mutable y, en última instancia, profundamente personal. No obstante, aun cuando la historia no pueda nunca decirnos exactamente qué significa la música, ésta sí que puede decirnos algo sobre la historia» (Ross: 2010,13). Esta última matización parece muy pertinente. En ese flujo de dos sentidos entre mundo-sociedad y música, parece posible concebir la música como *síntoma* de lo social.

Por otro lado, E. Fubini denuncia un prejuicio cultural respecto a la posibilidad de un análisis sociológico de la música culta, algo que sí parece asumido con respecto a la música popular o el jazz.

...lo que es producto social y, en consecuencia, posible objeto de un análisis sociológico, no es arte; lo que es arte, en el sentido más elevado del término, está por encima de la sociedad, es predicable del individuo en cuanto tal y, por ello, no admite análisis sociológico alguno. Así, pues, es posible y lícito hablar de sociología con respecto al jazz o a la canción ligera -productos ambos notoriamente no artísticos-, pero se consideraría absurdo pretender abordar un análisis sociológico del (opus) 111 de Beethoven o de la (sinfonía) Júpiter de Mozart y, por lo que atañe a Cage y a Stockhausen, seamos prudentes y esperemos tiempos mejores. (Fubini, 2004: 166).

La defensa de una autonomía de la historia de la música fundada sobre el desarrollo *lógico* de sus principios estructurales inmanentes, es decir, la evolución potencial del lenguaje musical como sistema cerrado, sin prestar atención a elementos *extramusicales* de la historia social es, quizás, la posición predominante del análisis musical en el siglo XX, heredero de aquel enfoque formalista iniciado por Eduard Hanslick. Obviamente, para Blaukopf esta cuestión no admite dudas, de lo contrario pondría en tela de juicio el axioma mismo sobre el que se asienta su disciplina de estudio y en este sentido afirma: «La sociología de la música intenta comprender la producción y reproducción de la música en relación con el proceso del desarrollo histórico de la sociedad humana» (Blaukopf, 1988: 5). Esa misma fe en la posibilidad de esclarecer el nexo entre *música* y *mundo* aparece, de un modo diáfano, en la sociología del conocimiento de W. Stark, incluso en aquellos casos de un lenguaje particularmente *abstracto*: «Ningún músico puede ser más abstracto que Johann Sebastián Bach, mas, a pesar de ello, es fácil mostrar la conexión, incluso «su» obra con los hechos y fuerzas subestructurales» (Stark, 1963: 182).

El esclarecimiento de la *impronta social* en la música y de la relación dialéctica entre música y sociedad es uno de los ejes centrales en los escritos de *Sociología de la música* de Adorno. La música es el campo donde se dirime toda la complejidad del conflicto social. Nadie ha llegado tan lejos como Adorno, en la asunción de esas imbricaciones de la dialéctica música-sociedad. En palabras de Adorno: «La sociología de la música no podría darse por satisfecha con la constatación de una coincidencia estructural, sino que tendría que mostrar cómo en las distintas músicas se expresan de manera concreta las relaciones sociales, cómo éstas determinan las distintas músicas» (Adorno, 2009: 423).

Veremos, efectivamente, cómo se han trazado numerosos puentes entre *forma* y expresión musical, por un lado, y los valores sociales que conforman una determinada *cosmovisión*. La cuestión, sin embargo, ofrece graves dificultades. Adorno nos advierte de un hecho incontrovertible: «Cuanto más evidentes son las proyecciones sociológicas sobre la música, más se alejan de ésta y más extrañas se vuelven para la propia música. Ahora bien, cuanto más profundamente se inmergen en los nexos específicamente musicales, más amenazan con volverse pobres y abstractos desde el punto de vista sociológico» (citado en Fubini, 2004: 166). La apreciación es de una dramática exactitud y debe servirnos de advertencia.

Toda reflexión musical que trasciende el sustrato puramente técnico y formal, es decir, todo lo que no sea hablar de tonalidades, modulaciones, progresiones armónicas etc., supone la proyección de analogías. El vínculo entre la música y la esfera de lo social se define a través de la proyección de todo tipo de semejanzas e isomorfismos entre *hechos o valores sociales* y la música. En el ámbito de una sociología de la música que trata de descubrir la huella de lo social en la obra y en el lenguaje musical, la *analogía* toma una relevancia especial.

No cabe duda de que se puede hacer y se hace, a menudo, un mal uso de las analogías. En los casos en que la analogía se proyecta sobre ámbitos que el investigador no conoce bien, y la música es un caso típico, se produce, con frecuencia, la irritante constatación de una terminología incorrecta y el hecho de que se destacan aspectos irrelevantes y lugares comunes sobre los que la analogía produce únicamente pedantería y confusión. Por otro lado, las analogías pueden ir demasiado lejos y poner en relación hechos extraordinariamente distantes o establecer articulaciones sobre vínculos muy débiles.

Veamos algunos ejemplos de analogías que ponen en relación determinados elementos del lenguaje musical con la realidad social. En *Introducción a la Sociología de la Música*, Adorno propone las siguientes relaciones entre música, conflicto social o identidad de clase:

Quien en Beethoven [en su música] no perciba la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado; en Mendelssohn la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor; en Wagner la violencia del imperialismo y el sentimiento catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión: quien no se percata de todo esto ignora no solamente como especialista empedernido la realidad de la que está entretejida la música y a la cual ésta reacciona, sino también su propia implicación. (Adorno, 2009:130- 131).

Este tipo de asociaciones aparecen también en *Essays on the Philosophy of Music* de Ernst Bloch:

The dominance of the melody-carrying upper part and the mobility of the other parts correspond to the rise of the entrepreneur just as the central cantus firmus and terraced polyphony corresponded to the hierarchical society. Haydn and Mozart, Handel and Bach, Beethoven and Brahms all had a social mission which was very specific... Handel's oratorios reflect, in their proud solemnity, the rise of Imperialist England and her claim to be the chosen people. (Bloch, 1985: 200).

Es evidente que en una sociología de la música de corte positivista no tienen cabida semejantes afirmaciones y, en parte, es razonable que así sea. El problema de este tipo de analogías es, entre otros, la precisión ventajista del correlato social. Hablar de «la reprivatización renunciante del sujeto burgués común y anteriormente vencedor» o «the rise of Imperialist England and her claim to be the chosen people» es una observación *a posteriori* demasiado concreta asociada a un sistema no verbal como la música. El problema es, además, que en casi todos los ejemplos, no se especifica el *orden de articulación* entre música y sociedad en un nivel de concreción musical. ¿A qué se refiere Broch, en términos musicales, cuando habla de «orgullosa solemnidad»? ¿se refiere a un tempo pausado, al timbre solemne de los metales, al valor asertivo de las cadencias?³⁰ Dicha *solemnidad* puede aludir a una infinidad de realidades o casuísticas y sólo la relación entre el texto musical y la función para la cual ha sido encomendada la música, legitima a hablar de algo tan específico como *el imperialismo inglés o el pueblo escogido*.

De entre las analogías citadas, la única que especifica la naturaleza de la articulación entre *música y sociedad* es aquella descrita por E. Broch entre, por un lado, el auge social del *emprendedor* (burgués, se entiende) y aquella textura en la que predomina la melodía en la voz superior y, por otro, la relación entre la sociedad jerarquizada medieval y el *cantus firmus* en la parte central del entramado polifónico. Esta analogía relaciona el *orden social y textura musical* en un paralelismo muy concreto que ofrece una nueva dimensión a la comprensión. La evolución desde la textura polifónica a la individuación de una melodía en la parte superior, se contemplan como una *huella simbólica* de la evolución en la estratificación social. Podría criticarse que esa presunta *huella* no es más que una proyección *a posteriori* sobre algo no verbalizable como la textura musical. También podría argumentarse que la textura musical depende

³⁰ Ver *cadencia* en el glosario de términos y conceptos musicales.

del estado de los conocimientos teóricos y prácticos en un periodo histórico concreto y, en este sentido, está limitado por un *marco de posibilidad*. ¿Hasta qué punto los *objetos* producidos por la creatividad humana presentan un valor simbólico capaz de trascender el marco de posibilidades tecnológicas en un momento histórico concreto?, en otras palabras, ¿responde el *organum* a la mentalidad propia de una sociedad medieval jerarquizada o debe interpretarse, simplemente, como un momento del desarrollo de la historia de la música?

Cuando un niño dibuja a su familia y engrandece a una escala gigantesca las figuras del padre y de la madre, o bien uno de los dos aparece claramente disminuido, o el propio niño se representa a sí mismo sin concreción alguna y en una posición absolutamente marginal, esto *simboliza algo*. En la sociología del arte, es un lugar común la interpretación de los modelos de representación pictórica medieval como concreción simbólica de la fuerte jerarquización y hieratismo social: la representación frontal de los personajes con sus túnicas de pliegues geométricos, la clara parcelación en estratos para cada grupo de personajes en razón de su pertenencia a uno u otro estamento, el carácter simbólico del *arriba* y *abajo* de lo *pequeño* y lo *grande* en razón de su dignidad social. Los siervos de la gleba siempre aparecen como enanos en un lateral mientras que los poderes de la Iglesia y la Monarquía aparecen en el centro como gigantes. Un esquema similar es el que propone la analogía de Bloch. Recordemos cómo, en la polifonía medieval, el *cantus firmus* procede de una melodía litúrgica gregoriana anterior. Las nuevas voces se superponen por *adición*, no a través de un *plan armónico* previo, a la voz original tomada de la tradición. Lo *nuevo* (las voces añadidas) se construyen sobre lo *dado* (el *cantus firmus*) pues todo debe *sustentarse* en la *autoridad* de la tradición.

Como ya indicábamos en el primer apartado de este capítulo, el tipo de vínculo entre un lenguaje tan tecnificado como la música y las fuerzas sociales no debe buscarse tanto en el *contenido* o presunto *significado* de lo musical sino en su estructura interna, tal y como parece apuntar Dilthey cuando habla de *la forma interna de la producción artística*. Este es el sentido exacto de la analogía establecida por C. Levi-Strauss en *Mito y Significado*, entorno a un isomorfismo entre la *Fuga*³¹ como forma musical, y el *mito*. El ámbito de su significación es más antropológico que sociológico, sin embargo, es perfectamente adecuado como ejemplo de una *sociología de la forma musical*. Es difícil, sin

³¹ Para una aproximación a la *fuga*, como forma musical, ver glosario de términos y conceptos musicales.

embargo, evitar un cierto escepticismo en el alcance de esta analogía:

Es exactamente como si al inventar las formas específicamente musicales la música sólo redescubriese estructuras que ya existen a nivel mitológico.

Por ejemplo, es asombroso que la fuga, tal como fue formulada en la época de Bach, sea la representación vívida del desarrollo de determinados mitos que tienen dos tipos de personajes o dos grupos de personajes, digamos uno bueno y otro malo, aunque esto constituya una súper simplificación. La historia inventada por el mito es la de un grupo de personajes que intenta escapar o huir de otro. Se trata entonces de una persecución de un grupo por el otro en la que algunas veces el grupo A llega a alcanzar al grupo B - todo como en la fuga-. Es lo que en francés se llama «le sujet et la réponse». La antítesis o la antífona continua por fuera de la historia, hasta que ambos grupos se mezclan y confunden -un equivalente de la *stretta* de la fuga-; finalmente, la solución o clímax de este conflicto surge de la conjugación de los dos principios que se habían opuesto durante todo el mito. (...) Así mismo, es posible demostrar que hay mitos, o grupos de mitos, que han sido contruidos como una sonata, una sinfonía, un rondó o una tocata, o cualquier otra forma que, en realidad, no ha sido inventada por la música, sino que inconscientemente se ha recogido de la estructura del mito. (Levy Strauss, 1987: 73).

En el momento en que somos capaces de realizar dos analogías con un mismo sentido, entre un determinado orden social y dos ámbitos de la creatividad humana como la pintura y la música se produce una suerte de *hallazgo* que posibilita una *inducción analógica* y que permite una «construcción hipotética de relaciones entre las relaciones». Expresado en palabras de Durkheim: «No carece de interés investigar si una ley, establecida por un orden de hechos, no se encuentra en otra parte, mutatis mutandis, ésta comparación puede incluso servir para confirmarla y comprender mejor su alcance. En suma, la analogía es una forma legítima de comparación y ésta es el único medio práctico que disponemos para conseguir que las cosas se vuelvan inteligibles» (citado en Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2005: 76).

Hay en esta confianza en la *prospección analógica* la implícita asunción de uno de los

objetivos fundamentales de la sociología del conocimiento que trata, precisamente, de reconstruir la *unidad cosmovisiva* de una sociedad histórica. Tratar de reconstruir significa *admitir la posibilidad* y, en ningún caso, inventarse o imponer *coherencias* y *sistemas prefabricados*. Las realizaciones y creaciones del hombre, aún aquellas que tienden a observarse como sistemas libres y autónomos, difícilmente pueden evadirse de su pertenencia a un marco social y a un *estilo de pensamiento*. En *La constitución social de la subjetividad*, J. M.^a González ha trazado la génesis del concepto de *estilo de pensamiento* desde su aparición en el ámbito de la historia del arte hasta su transposición a la sociología del conocimiento:

La idea de la existencia de metáforas estructurales o constitutivas tiene un precedente directo en las investigaciones de Karl Mannheim sobre sociología del conocimiento. En efecto, aunque Mannheim hablaba de símbolos y no de metáforas, establecía claramente que cada estilo de pensamiento, que es un concepto que él utilizaba y que deriva de la crítica de la historiografía del arte, cada estilo de pensamiento tiene oculto un símbolo que le da coherencia y estructura. Por estilo de pensamiento entendía Mannheim no sólo un conjunto de conceptos unidos por una *Weltanschauung* coherente, una cosmovisión coherente, sino también un punto de vista sobre la realidad que tiende a influir en el método de pensar y en la forma de presentar los hechos. (González, 2001: 81).

Es fundamental desvelar el modo en que la acción creativa de la composición musical, el *método de pensar*, refleja determinadas estructuras mentales y sistemas de valores, es decir, una *Weltanschauung* coherente. Los modos del *hacer* revelan un *estilo de pensamiento*. Panofski nos ofrece un buen ejemplo en su texto *La summa y la catedral. Las analogías profundas como producto de un hábito mental*:

Cuando se intenta establecer cómo el hábito mental producido por la escolástica primitiva y clásica puede haber afectado la formación de la arquitectura gótica primitiva y clásica, es necesario poner entre paréntesis el contenido nocional de la doctrina y concentrar la atención en su *modus operandi*, para decirlo con un término tomado de los mismos escolásticos. (incluido en Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2005: 273).

Efectivamente, en *La arquitectura gótica y la escolástica*, Panofski plantea una

analogía general entre la arquitectura gótica y la música infiriendo una serie de parámetros que responden a un mismo *hábito mental*, generado por la escolástica, y caracterizado por su afán racionalizador del espacio y el tiempo.³²

La música se articuló mediante una división sistemática y exacta del tiempo: fue la escuela de París del siglo XIII la que introdujo el sistema de notación aún en uso y que al menos en Inglaterra se expresa con los términos originales de «breve», «semibreve», «minim», etc. Del mismo modo, las artes plásticas se articularon mediante una división sistemática y exacta del espacio, produciendo una «clarificación por la clarificación» de los contextos narrativos en las artes visuales y de los contextos funcionales en la arquitectura. (Panofsky, 2007: 43).

Es a través del concepto de *estilo de pensamiento*³³ como se unifica un *hábito mental* proyectado sobre las distintas áreas del pensamiento y la actividad humana. En palabras de Mannheim: «...un estilo de pensamiento abarca más de un campo de autoexpresión humana; abarca no sólo la política, sino también el arte, la literatura, la filosofía, la historia etc. Implica además que la fuerza dinámica que está detrás de su carácter cambiante actúa muy profundamente por debajo de la superficie concreta de los diferentes modos de autoexpresión» (Mannheim, 1963 a: 88). Así, la búsqueda de analogías *formales* entre filosofía, arquitectura y música sirve para *reconstruir un modus operandi*, un modo *común* de organizar y estructurar el pensamiento, la partitura o el espacio arquitectónico.

³² Otros autores como Gallo o Leech-Willkinson han relacionado, en un sentido muy similar, el nuevo arte de la escritura polifónica, y de modo específico el Ars Nova, con el nuevo clima intelectual, altamente especulativo, que surge en la Universidad de París, centro de la Escolástica desde el s. XIII. Esto lleva también a una *relación entre las relaciones* pues el término *gótico* se utiliza para la arquitectura pero también, de un modo muy característico, para definir, más tarde, la complejidad de la escritura contrapuntística.

³³ J. M^a. González ha señalado la transferencia de una serie de categorías propias de la historia del arte al ámbito de la sociología del conocimiento y el carácter *no consciente* del *estilo de pensamiento* capaz de impregnar las distintas esferas del pensamiento y la actividad humana. Así queda reflejado en sus «Reflexiones sobre “El pensamiento conservador” de K. Mannheim»: «También la “intención básica” de un estilo de pensamiento, la “voluntad de pensamiento” (Denkwollen) que subyace a las concepciones de un grupo social y es una parte de la “voluntad de mundo” (Weltwollen) que determina una cosmovisión, procede del campo del arte.(...) Dichos conceptos proceden de la idea desarrollada por Riegl y Panofsky sobre la Kunstwollen, voluntad artística que subyace a determinado estilo; esta voluntad o intención básica es considerada no como una voluntad reflexiva consciente, sino más bien como una tendencia latente inconsciente» (González, 1993: 75-76). En un sentido análogo, Bourdieu ha señalado cómo: «Weber presenta explícitamente la hipótesis de la no conciencia del sentido cultural de los actos como un principio de la sociología comprensiva» (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2005: 262).

Pero, ¿cuál es la utilidad del concepto de *analogía y estilo de pensamiento*, en el tema concreto que nos ocupa, *el último Bach y el dodecafonismo como ideal musical*? Sabemos que en la escritura canónica del último Bach y en el dodecafonismo se utilizan unas técnicas de composición cuyo origen se remonta a la música de la última Edad Media. La característica fundamental de dichas técnicas, los llamados *recursos contrapuntísticos*³⁴ es que, en gran parte, no se rigen por una *lógica auditiva*, no surgen de la motivación de crear un efecto sonoro concreto, sino de la voluntad de proyectar un orden visual o una ratio matemática en la obra. Estos recursos permanecen esencialmente ocultos a la escucha y únicamente pueden ser verificados a través de un escrutinio visual de la partitura. Por otro lado, en ambos modelos de composición se concretan una serie de criterios formales extraordinariamente estrictos, como son el carácter *predeterminado* del desarrollo compositivo y la exigencia de no dispersión o economía del material musical. La cuestión que nos planteamos es ¿cuál es el *sentido profundo* de dichos recursos y criterios de composición?, ¿qué simbolizan en un plano cultural y cosmovisivo?

El único modo de esclarecer el *sentido cultural oculto* de esas técnicas de composición musical es el de la proyección de analogías y símiles de otros ámbitos del conocimiento y la realidad humana. Sólo si vinculamos esos procedimientos compositivos a valores sociales y culturales tangibles podremos desvelar su sentido. ¿Qué mentalidad se proyecta en una música destinada a una recepción intelectual y erudita?, ¿a quién se dirige una música que no apela directamente a la escucha?, ¿qué se esconde tras la exigencia de una *predeterminación* del material compositivo?, ¿qué valores se proyectan tras la imposición de la máxima economía del material musical? A lo largo de la tesis, presentamos múltiples analogías entre esos criterios compositivos y los valores e ideas que rigen otros ámbitos de la creatividad y el pensamiento, como la filosofía y el arte. Por otro lado, proponemos toda una serie de *adecuaciones de sentido* entre los procedimientos compositivos y aquellos ideales y valores éticos que conforman la mentalidad de una época o de un grupo humano.

No olvidemos que, tanto en Bach como en el dodecafonismo, hay un *retorno* a antiguas técnicas de composición propias de la última Edad Media. Es fundamental, en este sentido, esclarecer el sentido original y primitivo de los recursos contrapuntísticos y

³⁴ Ver glosario términos y conceptos musicales.

de los criterios formales de la escritura canónica. ¿Qué relación guardan con un *estilo de pensamiento* propio de la Edad Media? Por otro lado, ¿a qué valores apela el retorno de Bach a un modelo de escritura propio de una época y una mentalidad todavía teocrática? y ¿qué sentido cultural e *ideológico* tiene, en el dodecafonismo, la restauración sistemática de esos recursos arcaicos a través de la referencia a *El arte de la fuga*?³⁵

En síntesis, toda interpretación de la música como *forma simbólica* supone trazar puentes entre ésta y un *estilo de pensamiento*, una mentalidad o una cosmovisión. La proyección de analogías entre la música y otros órdenes del pensamiento y la actividad humana, supone un modo indirecto de fortalecer las hipótesis. Por otro lado, veremos cómo en las declaraciones de los propios implicados, los compositores y aquellos socialmente investidos del derecho a juzgar sobre la música, se confirma a menudo la plena conciencia de una relación entre la música y determinadas ideas y valores socioculturales.

1.3. Especificidad del *objeto música* y modelos para la inferencia sociológica.

Debemos convenir en que hay una diferencia cualitativa esencial entre el objeto de estudio de la sociología de la música y, por ejemplo, la orientación habitual de una sociología de la literatura o del arte, en el momento en que se desea desentrañar su naturaleza en tanto *emanación* social. A pesar de que un análisis del conflicto social y cultural en *La Regenta* o en *La Montaña Mágica* puede presentar un alto grado de complejidad, estaremos de acuerdo en que éste se desarrolla en el ámbito de un código lingüístico compartido. En el caso de la sociología del arte, la *representación* del cuadro, al menos en todas las variables de lo figurativo, ofrece cuanto menos un *tema* y unos *objetos* reconocibles. Hablar de un *contenido social* en *El Angelus* de Millet no parece demasiado arriesgado.

La relación consciente que establecemos entre una determinada temática y un grupo o clase social enriquece nuestra comprensión del objeto artístico. Sabemos, por

³⁵ Todo hace pensar, como veremos en el próximo capítulo, que Bach era consciente del *valor simbólico* de esa reinstauración sistemática del antiguo arte de la escritura canónica. Todavía más conscientes de la carga simbólica de esa *vuelta al orden*, fueron los miembros de la Segunda Escuela de Viena tal y como se deduce de sus propias confesiones. Pero, ¿hasta qué punto hay una relación legítima entre su praxis musical y los valores cosmovisivos que se invocan?

ejemplo, que la pintura holandesa de interiores se relaciona con una burguesía en ascenso. Por otro lado, la representación de grupos humanos vinculados por su profesión, nos transporta al mundo de las antiguas corporaciones y al prestigio de los gremios. En estos casos, el vínculo arte-sociedad es una cuestión de *elección del tema*. La representación de escenas del ámbito doméstico se relaciona con una nueva valoración de la vida privada por parte de la burguesía, mientras que los lienzos de gran formato de temática mitológica se relacionan con la aristocracia por motivos bastante evidentes. En principio, no se trata de asociaciones de gran complejidad interpretativa. Sin embargo, en un nivel más profundo del análisis iconológico, llega a penetrarse en la configuración psicológica de los *modos de representación*. Por ejemplo ¿cuáles son las implicaciones cosmovisivas de una representación geometrizante de la realidad en el Egipto antiguo o en la pintura medieval? o ¿cuál es el sentido último, *antropológico*, de la perspectiva en el Renacimiento?

Toda atribución o proyección de un significado *sobre* la música, pasa por un proceso de *traducción*. Es fundamental aquí, la distinción entre el análisis de aquellos casos en los que la música incorpora un texto, por ejemplo el poema de un *lied* o el libreto de una ópera, de aquellos otros en que se prescinde de cualquier tipo de asociación literaria o *extramusical*, es decir, aquellas obras que aspiran a la categoría de música *absoluta*. Éste es el enfoque que nos interesa, dado que pretendemos rastrear la huella de lo social y cosmovisivo en obras en las que no hay ningún *programa*, asunto o representación, cómo es el caso de nuestro objeto de estudio: las obras especulativas del último Bach y el dodecafonismo. Debemos, por tanto, interrogar a estructuras de carácter lógico-formal y su posible relación con el pensamiento y los valores sociales. Se trata, sin duda, de una cuestión compleja que debe abordarse con no pocas precauciones.

Si deseáramos llevar a cabo un estudio de la sociedad vienesa del XVIII a través de la temática de las óperas de Mozart, o un análisis de la evolución de los valores de la sociedad burguesa del XIX a través de los ciclos *liederísticos* de Schubert y Schumann nos situaríamos, al menos desde un punto de vista metodológico, más en el ámbito de una sociología de la literatura que en el de la sociología de la música. En el fondo, en estos casos, lo que se analiza es un *texto* y no tanto el sistema de organización de los sonidos, es decir, su articulación en una *forma* o determinados recursos compositivos. Bien es cierto que entre texto y música se establecen nexos de naturaleza simbólica que

deben ser estudiados.

Antes de continuar, debemos dejar bien claro que nuestro enfoque no trata, en absoluto, de reducir la música a un *totalitarismo sociologizante*. La entidad y autonomía del sentido formal y estético estrictamente *musical* no se pone en tela de juicio por el hecho de plantear su filiación social. Son dos cuestiones distintas. Exactamente el mismo problema entre *explicación formal* o *interpretación sociológica* se presenta en el ámbito de análisis de la obra de arte. En *El pensamiento conservador*, Mannheim expone el concepto de *estilo de pensamiento* tomado en préstamo de la historia del arte a partir de su concepto de *estilo, móviles del arte* o *kunstwollen*. Afirmar Mannheim: «...aunque el móvil del arte básico puede descubrirse en un análisis inmanente como el principio formal (Gestaltprinzip) de ciertas escuelas, también puede mostrarse como algo nacido en definitiva de las luchas y conflictos de grupos humanos» (Mannheim, 1963 a: 89). Es decir, el análisis formal de los elementos constitutivos de la obra artística no queda *debilitado* ni excluido por una búsqueda de sus implicaciones sociológicas. No se trata de interpretaciones contrarias sino complementarias. Una investigación entorno al contexto histórico en el que surgió la *Sinfonía Heroica* de Beethoven,³⁶ no excluye, en modo alguno, la posibilidad de un análisis riguroso y estrictamente *formal* de la obra.

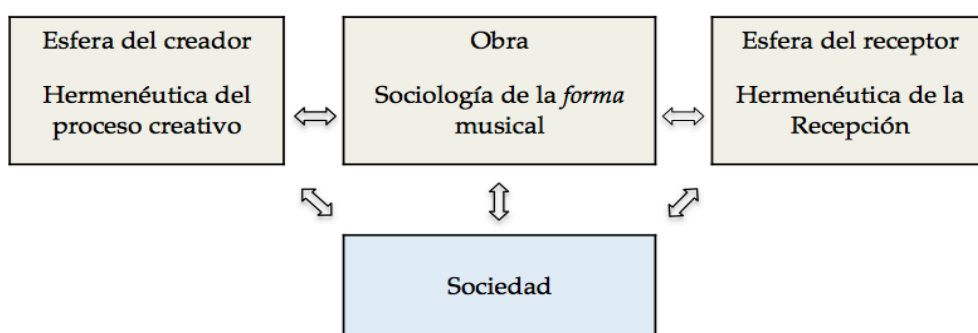
A continuación proponemos tres modelos o ámbitos de prospección para la inferencia de relaciones entre música y sociedad. Nuestro objeto de estudio es el de la música instrumental, sin texto y sin *programa*, es decir, aquella que en el s. XIX comenzó a identificarse como *música absoluta* o *música pura* y que define la esencia de la producción del último Bach y de aquellas obras dodecafónicas no vinculadas a la palabra. El **primer modelo** se define como *hermenéutica del proceso creativo*. Tratamos de reconstruir las motivaciones y valores que orientan al compositor en sus decisiones creativas y como éstas se proyectan simbólicamente en la obra. El **segundo modelo** es el de una *sociología de la forma musical* desde el análisis inmanente de la obra. El objetivo es el de esclarecer las correspondencias entre una estructura musical y los valores o

³⁶ Nos referimos al fervor revolucionario que llevó al compositor a titular su obra como *Sinfonía Bonaparte* y la posterior decepción y destrucción de la dedicatoria inicial, al recibir la noticia de la autoproclamación de Napoleón como cónsul vitalicio.

esquemas mentales de un época o de un grupo humano. El **tercer modelo** se define como una *hermenéutica de la recepción* y consiste en el análisis de la proyección de valores socioculturales en la música, expresadas a través del discurso lingüístico oral o escrito. Tratamos de interpretar *aquello que se dice sobre la música* cuando se escucha o analiza.

En estos tres modelos se combina el *análisis inmanente de la obra*, como momento estático de *presunción objetiva-ontológica*, y el análisis dinámico de las proyecciones subjetivas, es decir, la hermenéutica de la creación y la recepción. Tratamos así de superar, o mejor, de *evitar* la barrera entre el *ser* y la *imagen del ser*. Lo fundamental es esclarecer las correspondencias entre los valores proyectados *subjetivamente* y el modo simbólico en que se materializan en la obra. Estos tres modelos no se excluyen entre sí, sino que se amalgaman y complementan. En cierto sentido, podrían definirse como distintos enfoques de un proceso de interpretación unitario.

Un sencillo esquema preliminar puede ayudarnos a comprender mejor nuestra propuesta. Cada modelo se corresponde con una esfera sobre la que recae la interpretación de carácter hermenéutico: el proceso de creación en el contexto de sus motivaciones y valores, la *obra* entendida como entramado lógico y *forma simbólica* y el discurso o verbalización en torno a la música.



Trataremos de desarrollar cada uno de los modelos de interpretación a través de algunos ejemplos específicos. A lo largo de los sucesivos capítulo de esta tesis adoptaremos cada uno de estos enfoques, bien por separado o simultáneamente. Ya hemos señalado que los tres puntos de vista confluyen en una *unidad interpretativa*.

a) **Hermenéutica del proceso creativo:**³⁷ el referente metodológico fundamental de este modelo de prospección es el de la sociología comprensiva de Weber. Aunque éste no llegó a desarrollar una *sociología de la creación musical*, su hermenéutica del sentido de la acción, del modo en que el sujeto se orienta por motivaciones y valores, es particularmente útil para el análisis del acto compositivo. A nuestro juicio, la interpretación weberiana de un condicionamiento moral y religioso en la racionalidad de las decisiones económicas, es trasladable a la esfera de la composición musical. En este sentido, establecemos una relación entre aquellos valores propios del *puritanismo y racionalismo burgués* y determinados criterios orientados a la máxima racionalización de la forma musical. Esta *proyección* parece particularmente intensa en el ideal musical implícito en la asociación entre el último Bach y el dodecafonismo.

A. Defez ha reflexionado en torno a esa relación entre una determinada elección del lenguaje compositivo y los valores cosmovisivos: «...las diversas sintaxis que la música puede usar tienen un carácter convencional e histórico. Con todo, su elección y uso no están desconectados de la cosmovisión y de los valores de los seres humanos; incluso, a veces elegir una sintaxis u otra puede ser una elección ética y no únicamente estética. Y en este sentido la música, lejos ya de la tesis aislacionista del formalismo, sería expresiva y significativa» (Defez 2004: 80). Así, la música, en tanto *forma simbólica*, nos remite a los condicionamientos subjetivos del autor, expresión, a su vez, de la perspectiva de un grupo humano o la cosmovisión de una época.

En un primer momento, el enfoque de esta indagación se orienta en el sentido *indirecto* de la reconstrucción arqueológica. El arqueólogo descubre un utensilio del Paleolítico, un hacha de piedra, por ejemplo, y desde la observación de sus características formales induce las condiciones *necesarias* de su proceso de fabricación. A partir de la reconstrucción de ese proceso se representa una *imagen* del hombre y la sociedad que hay detrás. En un sentido análogo, analizamos la obra musical con el fin de detectar la dosis de cálculo y trabajo mental riguroso frente a aquellas otras decisiones de carácter *inspirado* y espontáneo. Tratamos así de identificar el sentido que orienta cada *acto*, determinar si estos son producto de una reglamentación previa o si, por el contrario, dependen de la libre emanación creativa. Uno de nuestros propósitos es el de esclarecer si un determinado modelo de composición musical se define como ámbito de

³⁷ Este enfoque aparece desarrollado a lo largo del capítulo tres y, de un modo específico, en su primer apartado.

libertad expresiva o como sistema de alta reglamentación y *obediencia*. A partir de aquí podemos formular hipótesis sociológicas sobre el *valor* que otorga el compositor al estricto seguimiento de la normas compositivas y saber si se expresa de este modo una *exigencia moral*. Veremos cómo esa concepción de la creación musical como *esfera de realización ética* obedece a una amplia casuística.

Para esa hermenéutica del proceso creativo, resultan fundamentales las propias declaraciones y confesiones del compositor, así como el estudio de los valores de cada época y su concepción de la *creación artística*.³⁸ Todos estos elementos coadyuvan a la *comprensión*, en el más puro sentido weberiano, de las motivaciones subjetivas del compositor y el modo en que son proyectadas en su obra.

b) Sociología de la forma musical:³⁹ nuestra referencia metodológica para este modelo de prospección es, como ya hemos señalado, en análisis iconológico de E. Panofsky y su concepto de *forma simbólica* como puente entre *arte* y *cosmovisión*. En su aplicación al lenguaje de los sonidos, este enfoque se centra en las analogías estructurales entre la música y los modos de organización del pensamiento y sus realizaciones. La interpretación se formula desde una asunción ontológica, *como si* la propia obra musical fuera portadora de valores sociales. Pero éste es, más bien, un *momento de la búsqueda*, un estadio necesario del proceso heurístico. En última instancia, asumimos la relación música-sociedad como *imagen* y proyección del sujeto. A. Serravezza ha señalado muy sutilmente la complejidad epistemológica del problema:⁴⁰

³⁸ Cada época presenta una noción de la creación artística, desde la concepción medieval como trabajo puramente artesanal y mecánico (que excluye, de hecho, la idea de creación individual), hasta la imagen del genio creador del Romanticismo.

³⁹ Este enfoque interpretativo aparece a lo largo del capítulo dos, sobre todo en el apartado 2.4.2.

⁴⁰ Esta problemática es característica, no sólo de una sociología *de la música*, sino de la propia esencia de la una sociología comprensiva. Tal y como señala N. Heinrich en *La sociología del arte*: «El objetivo comprensivo ubica en el mismo plano lo real y las representaciones, en tanto dimensiones de la realidad en que vivimos; de este modo sustituye la prueba de coherencia (¿cómo una lógica argumentativa se articula con otra?). Ésta es una conversión difícil de aceptar cuando se admite como única misión de la sociología explicar la verdad de lo real, en tanto algo determinado; pero se vuelve evidente que esta disciplina también sabe ser productiva cuando se da como misión explicitar las representaciones como algo coherente» (Heinrich, 2010: 110).

La idea de una sociología de la música como *sociología del objeto musical* se une a esta compleja situación teórica. En sustancia, se trata de una hermenéutica cuyo papel, como se ha señalado, es abrir a la comprensión el significado de la música y de las obras singulares. Tal significado es objetivo, no porque sea objetivamente verificable en sentido científico, sino porque se le cree radicado «en la cosa misma». (Serravezza 1988, 79).

En un primer apunte, recordemos que Adorno hablaba de la necesidad de concretar *el modo* en que la música (en tanto obra) es expresión de lo social:

...descifrar el contenido social del arte de la música, sin verbo y sin concepto. El ámbito en el que ello puede lograrse mejor es la tecnología. En el estado de desarrollo de la técnica respectiva, la sociedad penetra en las obras. Entre las técnicas de la producción material y las de la producción artística imperan afinidades mucho más estrechas que las admitidas por la división científica del trabajo. El fraccionamiento de los procesos de trabajo desde el periodo de la manufactura y el trabajo motivico y temático de Bach, un procedimiento a la vez disociador y sintetizador, coinciden hasta en lo más íntimo; no es hasta Beethoven que puede hablarse con legitimidad de un trabajo social. La dinamización de la sociedad mediante el principio burgués y la dinamización de la música tienen el mismo sentido; pero saber cómo se lleva a efecto dicha unidad es en principio algo muy oscuro. (Adorno, 2009: 423-424).

He aquí un ejemplo paradigmático de asociación por analogía-isomorfismo entre las técnicas de producción material en la sociedad y el modo en que se dispone y articula el material musical. Sin embargo, la reflexión final revela, de un modo desalentador, la debilidad epistemológica de tales vínculos: «saber cómo se lleva a efecto dicha unidad es en principio algo muy oscuro». En nuestro caso, trataremos siempre de hacer explícita la naturaleza de dicha articulación *música-sociedad*. Hemos definido este modelo de aproximación como una *sociología de la forma musical* ésto es, la inducción a partir de la textura (contrapunto, melodía acompañada...), la sintaxis (frases, periodos musicales...), o la forma (fuga, sonata...), de estructuras isomorfas en un determinado modo de aprehender y organizar la realidad.

A lo largo de la tesis, tratamos el lenguaje musical del último Bach y el

dodecafonismo, como *forma simbólica*. Recogemos así, aquellas interpretaciones que relacionan el método compositivo con una determinada cosmovisión o un *estilo de pensamiento*. En este sentido, presentamos la analogía, señalada por muchos autores, entre la monadología de Leibniz y la lógica formal de la escritura bachiana; la relación entre dodecafonismo y un sentido de la infalibilidad y determinismo procedentes del ámbito científico y, por último, la correspondencia entre aquella antigua *episteme* del pensamiento analógico, señalada por Foucault en *Las palabras y las cosas*, y el sentido primigenio de los recursos contrapuntísticos en la última Edad Media.

c) Hermenéutica de la recepción: ⁴¹ aunque de un modo indirecto, este enfoque se relaciona con el estudio de Bourdieu sobre las adecuaciones simbólicas entre los criterios estéticos y aquellos valores o atributos que definen un determinado *habitus*. Nuestro objetivo es comprender el modo en que determinados criterios y valores propios de ese *habitus* condicionan la vivencia de la música. Este análisis se conforma, esencialmente, como hermenéutica del discurso, es decir, como interpretación comprensiva de aquello que los sujetos declaran *sobre la música* y, muy especialmente, del *modo* en que lo expresan. El énfasis de un gesto, las muestras histriónicas de rechazo o aprobación o, por el contrario, el comedimiento en las declaraciones, revelan, a menudo, más que las propias palabras.

Proponemos como ejemplo para ilustrar este último modelo de prospección, las declaraciones del clavecinista y director holandés Gustav Leonhardt, en una entrevista periodística. Veremos cómo, a partir del análisis del lenguaje común y el modo en que se adjetiva lo musical, podemos detectar una continua proyección de valores y contenidos de carácter cultural e ideológico. Tomamos esta entrevista a Leonhardt como *documento* sociológico. Hemos transcrito en letra cursiva aquellos conceptos y reflexiones que consideramos especialmente relevantes para el análisis.

P-¿Cómo es su enfoque pedagógico?

R- En la música como en todo le pido a la gente que se pregunte porqué. *Las cosas no son porque si*. Siempre hay unas determinadas razones que a lo mejor no son fáciles de comprender, pero ante las que, como mínimo debemos interrogarnos. Es la única manera de facilitar el desarrollo de la personalidad.

⁴¹ En general, toda la tercera parte dedicada al análisis sociológico (capítulos tres, cuatro y cinco) está imbuida en una hermenéutica de la recepción que toma el discurso *sobre la música* como fuente prioritaria.

Quizá viene de mi formación y educación, ya que el calvinismo tiene una actitud diferente hacia el trabajo individual que imprime una sensibilidad diferente.

P- Su repertorio dentro de la música barroca es bastante peculiar, ¿en qué medida ha evolucionado?

R- Cuando tienes las ideas claras no es difícil. Sigo pensando que *la música italiana no es seria* porque la querían para buscar *el impacto inmediato*. Los virtuosos italianos buscaban sólo *el efecto y el virtuosismo gratuito* surge de esa mentalidad. *¿Alguien puede pensar que Vivaldi fue un compositor serio? Claro que no.(...) Bach, que está por encima de todos, buscaba el mayor control y seriedad. Por el contrario, Haendel no me gusta nada...* (El Mundo/ El cultural, 24-10-2001: 53).

Desde nuestro punto de vista, las reflexiones de Leonhardt entorno a sus preferencias musicales y, muy fundamentalmente, el *modo de expresarlas*,⁴² son susceptibles de un profundo análisis sociológico. De momento, debemos conformarnos con observar el tipo de relaciones que se proyectan sobre la música. Se dice: «las cosas no son porque sí» y se habla de una «formación y educación calvinista» como origen de una «sensibilidad especial». Se critica la búsqueda del «impacto inmediato» y del «efecto» en la música del barroco italiano para terminar con la frase quizás más contundente: «¿Alguien puede pensar que Vivaldi fue un compositor serio? Claro que no». No podemos dejar de observar que se desliza aquí una asociación típica entre la música y la generalización prejuiciosa de un carácter o *habitus nacional* en la acepción desarrollada por Elias.⁴³ En este caso se trata de una valoración negativa de *lo italiano*, que se estigmatiza por su *efectismo y falta de seriedad*. Veremos cómo este *prejuicio* es un lugar común en el contexto cultural alemán a partir del s. XIX. Observamos cómo esa *ausencia de seriedad* en la *música italiana* contrasta con la actitud atribuida a Bach que «buscaba el mayor control y seriedad». Por último, el juicio negativo sobre Haendel es absolutamente coherente con el discurso estético de Leonhardt.⁴⁴

Parece evidente que este tipo de observaciones ocultan una determinada visión de

⁴² Veremos, sobre todo en el último apartado dedicado a las apreciaciones musicales de Adorno, lo fundamental de una *hermenéutica del gesto*, el desliz, y los giros lingüísticos como señal, a veces inequívoca, de determinados prejuicios.

⁴³ Trataremos de estas cuestiones a lo largo del capítulo cuatro.

⁴⁴ No es una coincidencia que A. Schönberg se manifestara en términos análogos en relación a Bach y Haendel y que se sintiera *íntimamente irritado* cuando se colocaban a ambos compositores al mismo nivel, tal y como se testimonia en el libro de Stuckenschmidt sobre la vida y obra del compositor. (Stuckenschmidt, 1991: 307).

la música que se corresponde, a su vez, con un entramado de valores éticos, sociales y culturales conformadores de un *habitus*. Éste es el terreno legítimo de una sociología del conocimiento. Nuestro cometido es tratar de ofrecer un marco de comprensión, explicar, por ejemplo, la naturaleza profunda de la asociación entre música y calvinismo y el modo en que ésta se resuelve en el ámbito estrictamente musical. Responder a las preguntas ¿por qué un individuo de formación calvinista como Leonhardt desprecia a un autor como Vivaldi?, ¿por qué le da tanta importancia a la *seriedad* y el *control* en la música y no se conforma con el mero goce sensitivo?, ¿por qué valora a Bach por encima de todos? ¿Se trata únicamente de una valoración de carácter técnico musical o aparecen implicados otros elementos? Convendremos en que la respuesta a este tipo de preguntas no es susceptible de cuantificación, sino que entramos de lleno en una sociología del *verstehen* y la necesidad de una aproximación hermenéutica. *Calvinismo, seriedad, control, crítica al efecto inmediato...* es muy difícil no evocar aquella temática weberiana de la ética protestante y del *Berufsmensch*, esto es, aquel *tipo humano* que se realiza existencialmente a través del estricto cumplimiento de su profesión, y aquí *profesión* toma el sentido originario de *acto de fe*.

Proponemos, por último, un esquema más desarrollado como síntesis de estos tres modelos o enfoques de relación entre música y sociedad.

Enfoque	Objeto de estudio	Interrogantes.	Referencia metodológica general
Hermenéutica del proceso creativo	Análisis de de la motivaciones del sujeto creador	¿Qué valores y motivaciones proyecta el compositor sobre la obra?	Hermenéutica del sentido de la acción: Weber
Sociología de la forma musical	Análisis del objeto-obra	¿Qué nos dice la obra sobre el contexto sociocultural?	Iconología: Panofsky
Hermenéutica de la recepción	Análisis del discurso	¿Qué valores proyecta el receptor sobre la obra?	Análisis de las proyecciones del <i>habitus</i> : Bourdieu

1.4. Superación de un modelo causal determinista: *constelación de causas, asociaciones a posteriori y condicionamiento social indirecto.*

En el ámbito del pensamiento y el comportamiento humano, no cabe la invocación a una causalidad estricta y unívoca. No hay aquí nada parecido al fenómeno físico propio de la materia inerte, perfectamente predecible y demostrable. Nuestra tesis asume como axioma el *vínculo* entre música y sociedad. Éste es un fundamento irrenunciable de un modelo de sociología de la música que participa del enfoque constitutivo de la sociología del conocimiento en la formulación de Mannheim o Stark. La música es una emanación o un reflejo más de lo social. Pero, debemos observar que evitamos cuidadosamente conceptos como explicación, causalidad, determinación etc., pues efectivamente no es, en absoluto, una causalidad unívoca el tipo de conexión entre las entidades *música* y *sociedad*. Es necesario reflexionar nuevamente entorno al alcance *real* de nuestras investigaciones, su valor de *verdad* o *falsedad* en relación a los hechos.

Si duda, una de las aspiraciones de todo investigador social es la enunciación de juicios falsables, cuanto más mejor, siempre que se trata de pronunciamientos asertivos sobre una *realidad factual*. Sin embargo, si nuestro objetivo es el de esclarecer el sentido y la *coherencia interna* de una *imagen cultural*, debemos acudir a otro tipo de instrumentos heurísticos. Una de las categorías que suponen un nuevo enfoque hacia la *comprensión* es la *Sinnadäquanz* weberiana, traducida como *adecuación* o *correspondencia de sentido*. Joaquín Abellán la ha definido en los siguientes términos: «... Sinnadäquanz, quiere decir que, en el análisis de los fenómenos culturales, se descubre una concordancia interna en el nivel del significado entre sus elementos integrantes, de modo que es congruente establecer una relación de causa a efecto entre ellos» (Abellán, 2006: 44, prólogo a *Conceptos sociológicos fundamentales* de Weber).

Ciertamente, la hipótesis de una *adecuación de sentido* debe ser refrendada, posteriormente, por una constatación empírica, sin embargo, el solo hecho de comenzar con una hipótesis comprensiva ya supone un cambio de orientación muy significativo. Tal y como señala Abellán: «Weber une la comprensión hermenéutica y la explicación causal, si bien el papel más importante se lo lleva la comprensión hermenéutica, pues ésta prepara la información para la explicación causal» (Abellán, 2006: 43-44). En *La*

sociología comprensiva como teoría de la cultura, R. Llano, apunta esa misma idea:

La interpretación analítica es en este sentido «guía» de la causal, pues muestra los puntos de vista decisivos desde los que debe partir el regreso causal, de otro modo desorientado en la multiplicidad de lo real. En ese momento empezaría propiamente la tarea lógica de la investigación histórica empírica, que es la interpretación causal de los objetos y elementos valorados. (Llano, 1992: 69).

Uno de nuestros objetivos es el de tratar de esclarecer el modo en que los criterios que rigen la composición musical guardan una relación con determinados valores sociales y culturales. A nuestro juicio, el compositor, en el desarrollo de su actividad, proyecta consciente o inconscientemente⁴⁵ dichos valores. Adoptamos así el punto de vista típico de una sociología comprensiva cuya tarea es la de «comprender (verstehen) el sentido (o las conexiones de sentido) de la acción» (Llano, 1992: 59).

En el capítulo tres, formulamos varias hipótesis entorno a una orientación ética de la composición musical. Dicha orientación puede ser asimilada en el contexto de un determinado credo religioso. Es decir, atribuimos una *adecuación de sentido* entre valores o concepciones religiosas y una determinada orientación del acto compositivo. Sin embargo, ¿cómo probar una *relación causal* en el terreno de las motivaciones individuales y un sentido trascendente de la acción?, ¿cómo probar que el compositor debe su comportamiento a la influencia de su credo religioso? En última instancia, sólo el testimonio del individuo, reconociendo la asunción de esos valores en el terreno de su actividad compositiva, podría *probar* esa relación. La interpretación hermenéutica supone, casi siempre, una prueba indirecta que se construye a partir de analogías y una suma de indicios.

La posibilidad de una interpretación hermeneútica de los textos, ese tratar de entrever más allá del discurso explícito comienza con Schleiermacher y toma todo su vigor en el historicismo. La vivencia personal (*erlebnis*) del investigador toma una

⁴⁵ En este sentido, es fundamental recordar, como apunta R. Llano: «La idealidad conceptual de los tipos contruidos por la sociología se refiere también a la atribución consciente de sentido, en un grado que no está presente normalmente en los actores empíricos. Estos son para Weber raramente conscientes de la motivación real de su actuación: «sienten» más que «saben» cuál es el sentido de su acción, y actúan por inconsciencia. Por eso las interpretaciones (racionales) típico-ideales se construyen «como si» los actores fueran plenamente conscientes de esos fines» (Llano, 1992: 82).

relevancia especial al tratar de *empatizar* con el autor del texto u obra:

...descubrir el sentido objetivo de los fenómenos culturales -los textos escritos o las obras de arte -a través de la *interpretación*. Este proceso interpretativo del significado de un texto requiere que el investigador reconstruya el contexto cultural en el que ese «hecho» ha surgido. La reconstrucción del contexto cultural de un texto escrito por un autor en una situación determinada tiene, por tanto, un interés fundamental para poder llegar a comprender el significado del mismo. El científico cultural tiene que situarse empáticamente, psicológicamente, en el contexto cultural e histórico de un fenómeno para poder interpretarlo como parte de esa estructura histórica. (Abellán, 2006: 11).

Se presenta, sin embargo, el peligro de un desajuste entre la interpretación y la realidad de los hechos. El historiador de la música, el crítico, el filósofo, el propio compositor o el hombre culto, en general, atribuyen determinados valores a una obra, relacionan hechos y conceptos crean, en definitiva, una *imagen cultural* cargada de diversas *adecuaciones de sentido*. Llegan a desarrollarse tópicos y prejuicios en torno a la *música alemana, el compositor luterano, la ópera italiana...* Estas *imágenes culturales* trazan nexos de relación y una visión de esquemas enfrentados que no se corresponden, necesariamente, con la realidad *histórica* de los hechos. Sin embargo, acaban incidiendo con fuerza sobre la realidad misma. Lejos de ser irrelevantes por su aparente imprecisión y carácter aleatorio, nos revelan el *valor social* de la música, es decir, el modo en que la interiorizamos e integramos en un entramado de significaciones sociales e identitarias. Es por ello que *las adecuaciones de sentido* no son sólo un primer paso para demostrar una *correspondencia causal*, sino que deben ser estudiadas como elementos fundamentales de una *imagen cultural* sea o no probada. El problema es que, en las relaciones e inferencias entre música y sociedad, no siempre resulta posible distinguir entre lo *pensado* y lo *real*,⁴⁶ no siempre es posible distinguir entre una *relación real* con la esfera social y la *proyección mental* de la misma.

⁴⁶ Éste es el problema epistemológico esencial de una sociología del objeto musical al que hacía referencia Serravezza.

Debemos tratar de concretar cuál es la naturaleza de las articulaciones entre música y sociedad, determinar el *grado* de *causación* entre los hechos sociales y la música. Comenzaremos con una sugestiva cita de J. M^a. González sobre el parentesco de determinadas figuras metafóricas empleadas por Weber para su comprensión del comportamiento de lo social y su relación con determinadas ideas de Goethe:

En la ciencia social más que de causa en sentido estricto deberíamos hablar de la influencia de las posiciones relativas de los diversos fenómenos que contribuyen a la aparición de un hecho social determinado, de la misma manera que la posición relativa de los astros en el firmamento podía contribuir —en la vieja idea astrológica manejada por Goethe— a la producción de ciertos hechos. Si tenemos en cuenta que Max Weber también toma prestada de Goethe la otra gran metáfora que utiliza para analizar las relaciones entre pensamiento y realidad social o, más ampliamente, para evitar el uso de una noción fuerte de causalidad y sustituirlo por el de «afinidad electiva» (*Wahlverwandtschaft*) entre diversos fenómenos, nos podemos hacer una idea de la importancia del pensamiento de Goethe para la formación de los conceptos del fundador de la sociología comprensiva. (González, 1993: 71).

La idea de *causación* en sociología es oscura y más en el ámbito de una sociología de la música desde la sociología del conocimiento. No hay una *causa*, si es que es lícito utilizar ese concepto, sino una *constelación*⁴⁷ de causas. El modo en que interactúan es imposible de predecir, sin embargo, una vez desencadenados los hechos, podemos determinar, en ocasiones con bastante aproximación, las fuerzas que han coadyuvado a una determinada orientación. Utilicemos el símil de la educación del niño. ¿En qué sentido influirá el modelo educativo de los padres en su hijo? Una educación estricta cuyo objetivo esencial sea inculcar al niño una idea del orden y la disciplina puede condicionar el comportamiento adulto en esa dirección pero, igualmente, puede desencadenar un rechazo extremo y volatilizar toda esa estrategia de los padres en un resultado diametralmente contrario. El individuo puede comportarse dócilmente o, por el contrario, reaccionar frente a la educación de sus padres. No podemos *predecir* el

⁴⁷ Tomamos ese concepto de *constelación* del pensamiento adorniano tomado, a su vez, de W. Benjamin. Tal y como señala M. Jay: «...constelación, término astronómico que Adorno tomó prestado de Benjamin para designar un conjunto yuxtapuesto, más que integrado, de elementos cambiantes que se resisten a ser reducidos a un común denominador, a un núcleo central o a un primer origen generador» (Jay, 1988: 5).

sentido de la orientación que tomará el futuro carácter del niño pero, *a posteriori*, podemos analizar la influencia de la educación y el modo en que se relaciona con la personalidad adulta, es más, podemos *deducir* los condicionantes de ese carácter. El hecho de que dos hermanos lleguen a desarrollar una personalidad diametralmente opuesta, no significa que la educación de los padres sea irrelevante en su formación sino que el modo de relacionarse con ésta ha sido distinta.

El análisis de la influencia del medio social sobre una determinada orientación del estilo musical es comparable a esa metáfora educativa. Igual que podemos encontrar, *a posteriori*, un vínculo entre dos hermanos completamente distintos y sus padres, también podemos hallar distintas respuestas al medio sociocultural por parte de artistas y compositores. Un medio sociocultural no implica *una* sino *infinitas* respuestas. Veremos, sin embargo, que casi siempre es posible una mínima referencia a elementos generales comunes, por muy distintas que sean las opciones estéticas. Hay, al menos, un *marco de posibilidad* compartido. Schönberg, Stravinsky, Hindemith o Prokofiev son, a pesar de sus diferencias, compositores del s. XX y sus respectivos lenguajes se desarrollan en el ámbito de las preocupaciones y conflictos de su época. Por otro lado, su pertenencia al *marco general* de la *música occidental* no necesita mayor explicación, comparten un sistema de notación, un sistema métrico, una afinación temperada, todos reaccionan frente a la *tonalidad* bien ampliando su dominio, bien negándola...⁴⁸

Las *causas* de un determinado hecho sociocultural pueden ser *acumulativas* y formar una especie de *sinergia tectónica* con una *enorme lógica interna* que acaba imponiendo su potencial. Por ejemplo, la avalancha de extraordinarios intérpretes orientales en todas las disciplinas instrumentales, a lo largo de las últimas décadas, parece obedecer a una suerte de *necesidad histórica* en la que aparecen imbricados elementos de índole económica, política y cultural. Sin embargo, en ocasiones, un hecho puntual, aislado y producto del *azar* como el fallecimiento de una persona, un encuentro que no se produjo, un viaje, un descubrimiento etc., pueden encender el motor de un

⁴⁸ En relación a esta cuestión, Adorno reconoce la imposibilidad, por parte de la sociología, de «deducir la índole específica de músicas tan divergentes entre sí como la de los contemporáneos Debussy, Mahler, Strauss y Puccini», todas ellas inmersas en las sociedades del imperialismo y del capitalismo tardío reconociendo que «La sociología diferencial de la música parece sólo posible ex post facto y esto lo hace cuestionable en el sentido de la sentencia: "Todo lo que es capaz de enunciar un gran pensador"» (Adorno, 2009: 393).

proceso, reconducirlo o variarlo de un modo imposible de determinar. La llegada de los monjes benedictinos al monasterio de Saint Gall desde Bizancio que supuso la introducción de nuevos sistemas de notación musical; el fallido encuentro entre Bach y Haendel, ¡por tres veces!, ¿qué intercambio provechoso podría haber generado?; la muerte anticipada de Mozart en su momento álgido de creatividad; la lectura de un anuncio de periódico por parte de Alban Berg que le llevó a tomar clases con Schönberg... ¿En qué medida influyen estos acontecimientos fortuitos en el devenir de la historia de la música?, ¿puede un solo autor y una sola obra cambiar significativamente el rumbo de la evolución en la creatividad musical? Obras como *La Consagración de la Primavera* de Stravinski o *Pierrot Lunaire* de Schönberg, ¿nacen de una individualidad creativa *autónoma* o se encuentran *prefiguradas* en el ambiente? Sobre este punto afirmaba Adorno en *Figuras sonoras*: «El sujeto compositivo no es individual, sino colectivo. Toda música, aún si fuese la más individualista, posee un inalienable contenido colectivo: todo sonido no dice ya otra cosa que Nosotros» (Adorno, 2006: 18).

Hechos aislados, sinergias *tectónicas*, causas paradójicas o *reactivas*, conforman una *constelación* entendida como esa «influencia de las posiciones relativas de los diversos fenómenos». Causas inmediatas y causas lejanas de diversa índole e intensidad definen un *marco de posibilidad* donde un determinado modo de aproximación a lo musical cobra sentido y carta de naturaleza. Las predicciones *finas* en el ámbito de lo social-histórico son difíciles porque implican una infinitud de variables y niveles de significación. Sin embargo, existen *marcos de referencia*, parámetros y grados de evolución de los *sistemas* que hacen posible o sumamente improbable determinados hechos culturales. Por ejemplo, el tipo de música que identificamos como *música culta occidental*, no es posible sin un sistema de notación muy desarrollado y, tampoco, sin determinados instrumentos polifónicos como el órgano y el piano, como ya señalara Weber. Por otro lado, la interpretación y la comprensión de los hechos, una vez ocurridos, sí puede alcanzar, a pesar de la multiplicidad de versiones, un grado de legitimidad suficiente.

Por último, proponemos el concepto *condicionamiento social indirecto* como esquematización del modo en que se relacionan aspectos concretos de la *techné* musical y los valores e ideas sociales. Un elemento importante de esta interpretación consiste en la secuenciación temporal de los sucesivos momentos de esa inferencia entre música y valores sociales. ¿De qué modo incide lo social en la evolución del sistema armónico o en

la forma musical?, ¿en qué sentido la *tonalidad* o la *atonalidad* es reflejo del pensamiento y los valores sociales y de qué modo estos condicionan el lenguaje armónico?, ¿cuál es la relación de la evolución de la textura compositiva: monodia, polifonía y contrapunto, melodía acompañada etc., con el entramado social? El principal reparo a un *condicionamiento social* del lenguaje musical es que éste presenta un alto grado de *necesidad* y lógica evolutiva interna. La música es, en muchos aspectos, un sistema autónomo que responde, históricamente, a una evolución orgánica de sus elementos constitutivos, ésta es la tesis del formalismo. ¿De qué modo interviene entonces lo exógeno, lo *extramusical*, aquello que se corresponde con la esfera de lo social?

Si se atribuye la aparición de la polifonía o la textura de *melodía acompañada* al modo en que la música refleja *simbólicamente* el entramado social, como se desprende de aquella cita de E. Broch, no debe olvidarse que ambas texturas responden, en gran medida, a elementos de aparición previa. No es posible el desarrollo de ciertos recursos de la composición polifónica sin un determinado grado de desarrollo de la notación musical, del mismo modo, la posibilidad de una *textura de melodía acompañada* depende de un grado de desarrollo del lenguaje armónico. Es decir, hay una *causación fuerte* en el desarrollo de nuevos elementos del lenguaje musical con respecto a estadios anteriores. Entonces, ¿en qué sentido inciden los valores sociales en el desarrollo del lenguaje musical?

Proponemos un ejemplo muy ilustrativo: la abolición de la tonalidad en el contexto de la música culta. Es claro que la atonalidad es producto de un desarrollo histórico del lenguaje armónico en que el concepto de disonancia⁴⁹ va diluyéndose progresivamente. Resulta difícil concebir el surgimiento del atonalismo sin una etapa previa de debilitamiento progresivo de la tonalidad a través del cromatismo wagneriano o las innovaciones de Debussy, Scriabin... Es cierto que cada nuevo elemento de la forma musical o cada ampliación del sistema armónico presenta cierto grado de *necesidad* entendido como desarrollo de la *potencialidad* del lenguaje previo.

Pero, si la *atonalidad* surge como evolución *necesaria*, es decir, como producto histórico incontrovertible, tal y como se afirma desde las filas de la vanguardia vienesa, no es menos cierto que factores sociales inciden en la consolidación de la misma. Una

⁴⁹ Ver definición de *disonancia* en el glosario de términos y conceptos musicales.

vez surge la *atonalidad* comienza a proyectarse sobre la misma un acervo de valores sociales, algunos de índole claramente ideológica. Se identifica la atonalidad con el progreso y se utilizan expresiones como *emancipación de la disonancia*, *supresión de la jerarquía tonal*, *democratización de los doce sonidos*, etc. La tonalidad, por el contrario, se asocia a lo cómodo y seguro, lo *aburguesado*, lo tradicional y recalcitrante. Esta proyección de valores,⁵⁰ *a posteriori*, incide drásticamente en el ulterior desarrollo del atonalismo y en su asentamiento como *lenguaje oficial* de la música de vanguardia. El joven que desea iniciarse en la composición se verá extraordinariamente condicionado por ese *estado de conciencia* hasta el punto de abjurar de su *inclinación natural* a componer en un *estilo tradicional*. Componer con los recursos de la tonalidad será sinónimo de rancio, de diletantismo, de provincianismo... e incluso, de algo *políticamente incorrecto*. Ramón Barce nos ha relatado su experiencia, en este sentido, en el contexto español de los años cincuenta y sesenta. Se refiere, de inicio, a la particular concepción de la historia de la música por parte de Schönberg y Adorno y el modo en que proyectan una idea de su evolución impregnada de connotaciones éticas:

Esta imagen teomórfica del devenir de la historia de la música parece implicar una relación de la estética con la ética. Se abre así un capítulo *moral* de la historia musical, que Theodor W. Adorno establecería como vía central del juicio artístico, y que muchos compositores de mi generación convirtieron en fácil anatema, llegando a la tácita conclusión de que escribir música atonal era «moral» y escribir música tonal era «inmoral»: juicio éste que desembocó en una afirmación rotunda: toda música atonal (y luego serial) era intrínsecamente válida desde el punto de vista estético, mientras que toda música tonal era intrínsecamente inválida. Simplificación que, como todas las simplificaciones, originó graves confusiones y actitudes erradas... (Barce: «Schönberg desde dentro» *Scherzo*, 155 (2011), p. 122).

El modo en que los valores sociales condicionan el lenguaje musical puede asumirse desde un *modelo teórico* que definimos como *condicionamiento social indirecto*, desarrollado en una secuencia lógica de tres etapas: a) Todo cambio o innovación en el lenguaje musical se interpreta, en gran medida, como desarrollo de elementos previos,

⁵⁰ Un ejemplo análogo se presenta en el caso de la elección entre *figuración* y *abstracción* en la pintura. Parecen claras las implicaciones y valoración social que conlleva la elección de uno u otro lenguaje. Lo fundamental es destacar cómo ideas y valores sociales proyectados *a posteriori* inciden, en ocasiones con un alto grado de condicionamiento, en las decisiones del creador.

es decir, como desarrollo de una lógica interna e inmanente del lenguaje musical. En esta fase, el condicionamiento social resulta oscuro y difícil de determinar. La relación entre la *techné* musical y determinados esquemas mentales propios de un *estilo de pensamiento* se concreta, de un modo simbólico, a través de relaciones de analogía-isomorfismo de las que nos son necesariamente conscientes los agentes sociales. b) Los nuevos elementos del lenguaje musical son sometidos, *a posteriori*, a un proceso de *debate, valoración e interiorización social*, a través del cual, determinados elementos se prestigian y otros se devalúan. c) Este entramado de valores que surge, en gran medida, *a posteriori*, condiciona la consolidación o el progresivo abandono de determinadas soluciones técnicas y estéticas. Así pues, los valores sociales no serían tanto los responsables de la aparición de un nuevo elemento en el lenguaje musical pero sí de su consolidación o rechazo.⁵¹

Este modelo en tres etapas, puede resultar útil para comprender el proceso y tipo de condicionamiento social que incide en el triunfo final del atonalismo en la vanguardia musical. En una primera fase interpretamos el atonalismo como consecuencia del desarrollo de las fuerzas desintegradoras de la tonalidad, es decir, aparece como *consecuencia* de un desarrollo de la lógica interna del material musical tendente siempre a una ampliación del campo de relaciones armónicas y una liberación de la disonancia. Por otro lado, se concibe el atonalismo como reflejo simbólico *inconsciente* del espíritu de una época, la relativización de valores, la oposición a un orden establecido etc. En una segunda fase, el atonalismo se prestigia, plenamente, como lenguaje del progreso y la vanguardia, crítico con la tradición musical burguesa y, por extensión, con sus valores y creencias. Finalmente, se impone el atonalismo como único lenguaje legítimo y *consecuente* con su tiempo. A partir de este momento, si un compositor desea ser reconocido por la *intelligentsia* musical ya no podrá optar por otro sistema y deberá olvidarse de cualquier referencia a la rancia tonalidad.

Lo fundamental es comprender cómo determinados elementos del lenguaje y el estilo musical son asociados, simbólicamente o por analogía, con determinados valores sociales. La atonalidad representa la modernidad y el progreso; el contrapunto es el

⁵¹ A lo largo de la historia se dan *anticipaciones* del lenguaje musical del futuro, pensemos, por ejemplo, en el inicio de *La Creación* de Haydn con *La representación del caos*, en los primeros compases del *Cuarteto de las disonancias* de Mozart o en la *Grosse Fuge* de Beethoven. El modo en que son interiorizados y valorados socialmente esos nuevos hallazgos puede resultar determinante para su consolidación o rechazo. Aquellas innovaciones *históricamente prematuras* son apartadas hasta su redescubrimiento.

símbolo del rigor y conocimiento del oficio; la apelación a la *forma* y a la *estructura* en detrimento de lo *melódico expresivo fácil y epidérmico* se corresponden con criterios fuertemente enraizados en la psique social de una capa de la burguesía culta. Veremos, en este sentido, cómo aquella línea de la vanguardia musical representada por la Segunda Escuela de Viena, acudió a toda una serie de valores de *prestigio social* y que su apelación al Bach de *El arte de la fuga* no obedece, exclusivamente, a razones técnico musicales. Trataremos de mostrar cómo el discurso de ese ideal musical implícito en la asociación entre el último Bach y el dodecafonismo apela, invariablemente, a dos criterios de legitimación: el *conocimiento* y la exigencia de una actitud *ética*. Es así como determinados *valores sociales de prestigio* inciden en el discurso estético y, al menos de un modo indirecto, ejercen una no desdeñable coerción sobre la *techné* musical.⁵²

1.5. La aprehensión de la realidad social y cultural: *comprensión y selección*.

Resulta evidente la confluencia, en la sociología del conocimiento, de las aportaciones de la hermenéutica,⁵³ el historicismo y la sociología de la comprensión, como intentos de *desvelar* lo que se oculta detrás de *lo dado*. El análisis de las realizaciones estéticas y culturales y la interpretación de las mismas como *síntoma* de intereses y valores sociales supone un cambio de enfoque desde la explicación causal a aquella que trata de penetrar y *comprender* su sentido, es decir, su *adecuación* con los valores y las creencias.

Es fundamental, en este contexto, la distinción entre *explicación* y *comprensión* para distinguir el método de las *ciencias de la naturaleza* frente aquel de las *ciencias humanas o culturales*. Tal y como señala G.H. von Wright en *Explicación y comprensión*: «El filósofo e historiador alemán Droysen parece haber sido el primero en introducir una dicotomía metodológica que ha ejercido gran influencia. Acuñó en tal sentido los nombres de explicación y comprensión, en alemán Erklären y Verstehen. El objetivo de las ciencias

⁵² A lo largo de la tesis, trataremos de mostrar el modo coactivo en que se apela a valores de índole ética para la legitimación del discurso musical. Se concreta así un tipo de condicionamiento de los valores sociales en la propia música.

⁵³ En palabras de W. Stark: «... la sociología del conocimiento es, en esencia, un método hermenéutico, parte y producto de una sociología "comprensiva"» (Stark, 1963: 213).

naturales consiste, según él, en explicar; el propósito de la historia es más bien comprender los fenómenos que ocurren en su ámbito. Estas ideas metodológicas fueron luego elaboradas hasta alcanzar plenitud sistemática por Dilthey» (Von Wrigth, 1979: 23).

El debate de las ciencias, ya iniciado por el neocriticismo kantiano, se agudiza con el historicismo y la no renuncia al conocimiento y comprensión de lo histórico y social. Detrás de esta *no renuncia* se esconde una preocupación y valoración por lo cultural propio, la necesidad de profundizar en la idea de *valor cultural* como identificativo de una sociedad y un periodo histórico. Seguimos así una línea de pensadores iniciada con Vindelbrand y Rickert y continuada por Dilthey, Simmel y Weber que toma sentido en el ámbito cultural alemán y que, de algún modo, se presenta como alternativa al empirismo anglosajón y a la corriente positivista de la sociología francesa iniciada por Comte. Como ha señalado Abellán: «La tesis fundamental del idealismo historicista alemán de la segunda mitad del siglo XIX era que el mundo de las acciones humanas tenía un sentido, un significado que podía ser comprendido, más bien que explicado causalmente, al interpretarlo como parte de una cultura histórica concreta» (Abellán, 2006: 9-10).

La *comprensión*, referida a las acciones humanas en un contexto social determinado, supone entender las motivaciones profundas del individuo o del grupo. El único medio para lograr esa comprensión es el de *ponerse en el lugar del otro*, empatizar con sus valores y emociones, tratar de experimentar las mismas vivencias.⁵⁴ G.H von Wright ha señalado esa orientación *psicológica* en el concepto de *comprensión* como diferencia fundamental frente a la *explicación* propia del método de las ciencias naturales: «Este carácter psicológico fue subrayado por varios metodólogos antipositivistas del siglo XIX, siendo seguramente Simmel el más enérgico al considerar que la comprensión, como método característico de las humanidades, es una forma de empatía (en alemán *Einfühlung*) o recreación en la mente del estudioso de la atmósfera espiritual, pensamientos, sentimientos y motivos, de sus objetos de estudio» (Von Wrigth, 1979: 24). En *El estatuto teórico de la sociología del conocimiento* Lamo de Espinosa

⁵⁴ En palabras de R. Llano sobre la sociología weberiana: «La sociología comprensiva, como ciencia histórica, se propone la "simpatía" (*Einfühlen*), la «reproducción en la experiencia» (*Nacherleben*) o concisamente la "comprensión interpretativa" (*deutendes Verstehen*) de las actuaciones humanas» (Llano, 1992: 34).

recoge la reflexión de P. Sorokin en torno a lo que significa un *conocimiento real* de los valores y las creencias, es decir, la plena *comprensión*:

Sólo mediante la empatía directa, la convivencia y la intuición de los estados psicosociales puede alguien captar la naturaleza y las creencias... de los sistemas de valores religiosos, científicos, estéticos, éticos, legales, económicos, tecnológicos y otros, así como sus subsistemas. Sin la experiencia vital directa de estos valores culturales, ellos serán *térrea incógnita* para nuestro observador externo y analista estadístico... Sólo después de haber realizado exitosamente el misterioso acto interno de «comprender» cada sistema de ideas o valores puede uno clasificarlos en clases adecuadas, colocando en una clase todas las ideas idénticas, y en diferentes clases diferentes ideas o valores. Sólo después de esto se puede computarlas, si son computables, y realizar otras operaciones de naturaleza matemática o estadística, si ellas son posibles. De lo contrario, todas las observaciones y operaciones estadísticas están condenadas a ser simulacros *sin sentido, infructuosos y falaces, del conocimiento real*. (citado en Lamo de Espinosa, 1986: 41).

El investigador debe elegir y definir unas claves de interpretación que le permitan *comprender* el problema en el contexto de una determinada racionalidad que puede ser *instrumental* o guiada por valores. Elabora así, un modelo como instrumento heurístico. El modelo se construye a partir de abstracciones que no se presentan de un modo claro y homogéneo en la realidad:⁵⁵ los *tipos ideales*. *Ideal* en el sentido de que se trata de una creación racional coherente y ni puede, ni aspira a responder a la totalidad de la realidad contingente. Su fin último es el constituirse en una clave de interpretación, en un *referente lógico*.

Partimos del hecho de que toda interpretación de la realidad social y cultural supone una distorsión de la misma. Desde el momento en que el investigador selecciona

⁵⁵ En palabras de R. Llano: «Para lograr la máxima consciencia de la significación de esos procesos y relaciones es necesario, según Weber, construir conceptos típico-ideales de “máxima claridad” y “consecuencia lógica”, de modo que aquellas relaciones aparezcan de forma más consecuente que en la propia realidad» (Llano; 1992: 90).

un área de estudio, un tema bajo un enfoque determinado, se produce una suerte de *amputación*. Nuestra capacidad cognoscitiva no está funcionalmente preparada para abarcar la *totalidad del mundo*, hay un salto abismal entre nuestra escala de asimilación y comprensión y la escala infinita de la realidad. El proceso de selección es tanto un velo distorsionador, como una necesidad insoslayable.

El sociólogo elige unas variables de interpretación ignorando otras, selecciona un ámbito temporal y geográfico de un modo arbitrariamente prefigurado, opta por un determinado enfoque que tiende a sobredimensionar y exagerar determinados aspectos obviando o ignorando la existencia de otros. En *Max Weber. Precedentes y claves metodológicas*, Juan de Dios Izquierdo nos ofrece la siguiente aproximación al concepto de *tipo ideal*:

El tipo ideal ejerce funciones de microscopio a través del cual se deforma profundamente la realidad y la proporción de la parcela analizada, pero permite conocer, mediante esta deformación, las potencialidades del objeto y las posibilidades de manipulación del mismo. Esta deformación, en función de la operatividad, es llevada al culmen de sus posibilidades al establecerse no sólo como posibles, sino como deseables, distintos tipos ideales sobre el mismo fenómeno analizado. (Izquierdo, 1991: 92).

Pero, además, la naturaleza de una investigación, tanto la elección del objeto de estudio como los criterios de análisis reside, en gran medida, en la formación, los intereses y preferencias del investigador.⁵⁶ En palabras de C. Dahlhaus: «Quien no confunda la idea de la objetividad con la ceguera ante los problemas, no podrá negar que la decisión a favor de un tema, la elección de un punto de vista y la selección de los materiales están ligadas a intereses que echan raíces en la vida práctica del historiador» (Dahlhaus, 2003: 107).

Hay, sin duda, en nuestro estudio una sobredimensión de determinados aspectos de la historia de la música, fundamentalmente, aquellos que hacen referencia al uso de recursos visuales en la composición musical, los recursos de escritura en espejo del

⁵⁶ J. Izquierdo cita, en este sentido, las palabras de Weber en *La objetividad cognoscitiva de la ciencia social y de la política social*: «sin las ideas del valor del investigador no existiría ningún principio de selección del material ni conocimiento provisto de sentido de lo real en cuanto individual» (Izquierdo, 1991: 86).

contrapunto canónico y el dodecafonismo, y los principios que rigen el *deber ser* de una *forma* musical rigurosa. Estos elementos de la *escritura especulativa*, quizás no intervengan en más de un 0'1 por ciento del total de la producción musical en la historia de Occidente y, sin embargo, pensamos que es una clave esencial para comprender una *esencia distintiva* de la música culta occidental. A nuestro juicio, ese modelo de escritura representa el vértice extremo de un anhelo hacia la *desubjetivación* ⁵⁷ como ideal ético y cultural, la quintaesencia de una tendencia general hacia la máxima *racionalización* de la *forma*, característico de la música culta occidental. El sentido preciso de nuestro enfoque metodológico es un calco del modelo weberiano tal y como se pone de manifiesto en palabras de Abellán: «El tipo ideal selecciona y acentúa algún rasgo de los fenómenos reales en virtud de su relevancia cultural, relevancia que el investigador plantea desde un punto de vista determinado» (Abellán, 2006: 39).

En la *selección* de lo que se considera fundamental para definir el *espíritu de una época* es frecuente un desequilibrio entre la trascendencia estadística *real* del fenómeno y el valor que se le atribuye. ⁵⁸ A fenómenos absolutamente minoritarios e ignorados por la gran mayoría, cuya significación para el conjunto de la sociedad es prácticamente nulo, se les atribuye una importancia aparentemente desmesurada. Deberíamos comenzar aduciendo que, en el marco de la historia de la cultura o los ámbitos más concretos de la historia del arte o de la música, el peso del *efecto* o relevancia social ha tendido a despreciarse en favor de aquello que se considera *valioso* en razón de una serie de cánones preestablecidos.

Hablar de la *historia de la música occidental* del último siglo y centrarse en figuras como Webern, es un gesto tan desaforado que exige una inmediata explicación. Si hablamos de una historia de la *trascendencia social de la música en occidente* la importancia de ese nombre es prácticamente nula, lo justo sería destacar a los *Beatles*, los *Stones* o John Williams. Deberíamos, entonces, hablar de la historia de *un ideal de la música culta*

⁵⁷ *Desubjetivación* simbolizada en la misma utilización de un tipo de recursos compositivos (los recursos contrapuntísticos) que se sitúan, muy a menudo, *por encima* de la percepción del sujeto.

⁵⁸ Recientemente, en una conferencia sobre el s. XIX español, la profesora Carmen Iglesias alertaba sobre el abuso de presentar la esfera de la literatura como único referente para la reconstrucción del *aura* de una época. En este sentido, señalaba que no puede utilizarse la obra literaria de Valle Inclán como única *imagen*, la del *esperpento*, del siglo XIX en España; del mismo modo que en un tiempo futuro, sería un error utilizar las películas de Tarantino como *único* referente de la realidad sociocultural de nuestra época.

occidental que es algo muy distinto. La trascendencia del último Bach o de Schönberg sólo se realiza en el ámbito de la *alta cultura*. La cuestión esencial es que la trascendencia del *hecho* o la *imagen cultural* se sitúa, a menudo, al margen de un *influjo real* sobre la conciencia social general. Esto es algo que diferencia, típicamente, la interpretación de la *alta cultura* de aquella de la *cultura de masas*.

La historia de la *alta cultura* ha sido tradicionalmente en Occidente una *historia del espíritu*, entendido como *deber ser*, y no tanto una historia de los *hechos* que afectan a una *sociedad real*.⁵⁹ Hasta la fecha, una historia de la literatura, del arte o de la música occidental se ha centrado en un *canon ideal* definido por valores históricamente cambiantes, desde el mérito artesanal a la originalidad de la propuesta estética. El resultado es, por ejemplo, un manual de la historia de la música del s. XX repleto de nombres absolutamente desconocidos para la inmensa mayoría de la sociedad. En este sentido, tal y como señala Nicholas Cook en *De Madonna al canto gregoriano*: «La visión artística de la estética clásica es, en todos los sentidos, exclusiva. Se basa en la idea de la obra maestra, cuyo valor es intrínseco y eterno, independientemente de si alguien lo aprecia o no (aunque en la práctica son las instituciones musicales, como custodios del museo imaginario, las que deciden cuáles son esos valores eternos y qué obras los encarnan)» (Cook, 2007: 107- 108).

Otra cuestión fundamental, en el ámbito de una sociología comprensiva, es el modo en que conceptualizamos los *hechos culturales*, especialmente, aquellos relacionados con el ámbito de los valores estéticos y las realizaciones en el terreno musical. Para asimilar y comprender el sentido global de este género de materializaciones del pensamiento se hace imprescindible un proceso de selección y clasificación. La historia de la cultura o la historia de la música deben construir una serie de categorías y clasificaciones que nos permita hacer inteligible el infinito mapa de hechos y *objetos*. Esas categorías nos sirven para situar un compositor o una obra en unas

⁵⁹ Quizás resulta pertinente, al respecto, una reflexión de W. Lepenies en *La seducción de la cultura en la historia alemana*: «La historia intelectual no es sólo un adorno superficial, sino un adorno que resulta muy útil para la historia política y para la historia social, que nos hace recordar que las sociedades humanas se caracterizan no sólo por lo que hace la gente, sino por lo que dicen y piensan sobre lo que hacen. La historia no trata únicamente de lo que está sucediendo, sino también de lo que tiene sentido» (Lepenies, 2008: 15).

coordinadas espaciotemporales que posibilitan y, al mismo tiempo condicionan y cercenan, nuestra valoración y nuestra lectura del fenómeno. La valoración de los *hechos culturales* y en particular aquellos de vocación estética, están absolutamente mediatizados por el medio cultural, por las vivencias específicas de cada individuo y por las estructuras organizativas del lenguaje.

En el proceso de selección de aquellos hechos u obras a los que se atribuye una especial trascendencia, en virtud de su significación como modelos o arquetipos de una época o un estilo, intervienen siempre las preconcepciones valorativas de cada momento cultural. Hablar de *criterios objetivos* para la historia de la música resulta problemático, si no imposible. Proponemos una mínima revisión sobre los puntos débiles y la cautela con la que deben emplearse las categorías generales, los esquemas y los *tipos ideales* en el ámbito de una sociología del conocimiento para finalizar con una argumentación sobre la necesidad de su utilización, como única forma de hacer inteligible la realidad histórica, social y cultural.

El problema es que la imagen que uno se hace de conceptos como *música culta*, *barroco*, *dodecafonismo*, *expresividad...*, no coincide, necesariamente, con la de los otros, depende de las referencias culturales de cada cual y de la profundidad y extensión de las mismas. Pronto, se pone de manifiesto la imposibilidad de dominar la totalidad referencial de cada concepto y las diversas versiones e interpretaciones de cada uno. ¿Qué ocurre, por ejemplo, en el caso de un compositor como Bach? Tenemos el *Bach de Dilthey*, el *Bach de Schweitzer*, el *Bach de Spitta*, el *Bach de Pirro*, nuestro *Bach*, su *Bach*. A menudo resulta preferible demarcar el concepto a una realidad más precisa: *el Bach de las cantatas*, *el último Bach* o *el Bach de las obras especulativas*, etc. Lo mismo ocurre con la utilización de conceptos sociológicos como *burguesía* o *burgués*. Es fundamental que el discurso no permanezca, indefinidamente, en el nivel de las abstracciones y los juicios generales. Debemos descender a la casuística, al ejemplo, al dato y a la precisión histórica en un continua redefinición de los conceptos. Evitemos hablar de *burguesía*, es preferible hablar de *burguesía protestante* en el sentido de Weber, *burguesía primigenia del s. XIII* en el sentido de Sombart, *definición positiva de burgués* (el *bürger* alemán frente al *bourgeois* francés) en la recepción de Thomas Mann, etc. En resumen, si no remitimos el concepto a su concreción sociológica o estética precisa, nos arriesgamos a malos entendidos e interpretaciones sesgadas.

Hemos reflexionado en torno a los problemas que comporta todo intento de establecer y proyectar categorías sobre la realidad. Éste es un aspecto esencial de nuestra investigación pues, en gran medida, filtramos la información disponible a través de un sin número de categorías y sistemas de clasificación. Debemos ser sumamente cautelosos en el empleo de nuestros filtros pero, al mismo tiempo, debemos ser conscientes de que, tal y como afirma Dahlhaus: «...sólo un sistema conceptual -del que debe hacerse responsable el historiador- convierte las simples realidades de las fuentes en hechos históricos. (...) El hecho de que aparezcan enfocadas desde una determinada perspectiva es la condición necesaria para que se hagan visibles» (Dahlhaus, 2003: 54). Por otro lado, es un principio de honestidad irrenunciable el no tratar de *ocultar* las *fallas* entre el modelo teórico y los hechos, las *incongruencias* que, a menudo, presenta la realidad. En este sentido, nos advierte Dahlhaus:

Pero en la práctica científica pueden producirse enfrentamientos con motivo de los criterios empleados para decidir si existe o no una justa medida de empirismo. Además, un historiador debe estar dispuesto a descubrir no sólo correspondencias sino también discrepancias dentro de una época. Y, en ocasiones, se trata de discrepancias incomprensibles. El afán de representar la cultura musical de una época -en su totalidad y sin cabos sueltos- como estructura o como estructura de estructuras sería un error y una sobreestimación. (Dahlhaus, 2003: 173).

Por último, nos referiremos al *esquema de dos polos* como modelo interpretativo. Sabemos que un *tipo ideal* es un instrumento heurístico de primer orden en la sociología del *verstehen*. El *tipo ideal* es una *construcción* cuyo fin último es el de la *comprensión*, el constituirse en una *clave de interpretación*, en un *referente lógico*. Un *esquema de dos polos* es aquel constituido por dos *tipos ideales* enfrentados. La posición relativa del *objeto real* respecto a los dos extremos se presenta como *clave comprensiva*.⁶⁰ Hay, a lo largo de esta tesis, varias aproximaciones interpretativas de este tipo. Cuando enfrentamos conceptos estéticos como *expresión* o *construcción*, *symmetria* y *euritmia*⁶¹ o conceptos sociológicos como *sociedad pragmática* y *sociedad panmoral* nos situamos en un determinado marco comprensivo definido por esa polarización en dos *tipos ideales*.

⁶⁰ Este modelo tiene su precedente en la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, en la que una *virtud* se definía como equidistante del *exceso absoluto* y el *defecto absoluto* de la misma.

⁶¹ Volveremos a este esquema interpretativo en el apartado cinco del próximo capítulo.

Decir que *El arte de la fuga* o la obra dodecafónica tienden a un *ideal de construcción* o *symmetria*, supone definir su posición en un marco de interpretación de múltiples implicaciones entre lo estético y la esfera de lo social. El esquema de dos polos representa una *tensión dialéctica* construida a través de una serie de *oposiciones ideales*. Es a través de estas oposiciones de carácter *ideal conceptual* que los objetos interpretados cobran una nueva dimensión y sentido. Del mismo modo, la definición de un sistema de pensamiento o de determinados valores como propios de una *sociedad panmoral* debe entenderse en el contexto comprensivo de esas *oposiciones ideales*. Lo que se busca no es tanto la explicación causal sino la *relación y adecuación de sentido* respecto a un *tipo ideal*.

Hemos definido hasta aquí el marco disciplinar y los instrumentos de análisis que utilizaremos a lo largo de nuestra investigación en torno a las relaciones entre *música, sociedad y cosmovisión*. La diversidad de enfoques y los distintos grados de concreción no deben desvirtuar una unidad temática definida por el objeto de nuestro estudio: *la música del último Bach y el dodecafonismo como ideal musical*. En este sentido, seguiremos el consejo de Adorno en relación al modo en que debe orientarse una sociología de la música: «Renúnciese a la separación entre método y cosa; no elabore el método la cosa como algo firme, invariante, sino oriéntese siempre también por ella y légitimese por aquello en que ella lo puede iluminar» (Adorno, 2006: 9-10).

2. EL ÚLTIMO BACH Y EL DODECAFONISMO: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA, FORMAL Y ESTÉTICA.

Una vez presentado el marco epistemológico para el estudio de las relaciones entre música, sociedad y cosmovisión, comenzamos en este capítulo una primera aproximación al caso concreto y objeto *material* de nuestra tesis: la música del último Bach y el dodecafonismo. Trataremos, en primer lugar, de justificar y contextualizar esa relación entre las obras del último Bach y el método de composición de los doce sonidos. Posteriormente, nos adentraremos en el análisis del sustrato específicamente musical que habrá de servirnos de fundamento para el ulterior desarrollo de consideraciones e inferencias de carácter sociológico y cosmovisivo, en el último apartado y en los próximos capítulos. Partimos así del estudio de la *techné* compositiva y de la *forma*, con el fin de reconstruir el contexto social y cultural de su creación y recepción.

La *relación* del dodecafonismo con el último Bach es casi un lugar común en la recepción estética del nuevo método de composición creado por Schönberg. Fueron los propios miembros de la Segunda Escuela de Viena los que, a través de sus escritos, invocaron su filiación con Bach. Efectivamente, determinados principios que rigen la concepción de la *forma* en el dodecafonismo coinciden con aquellos desarrollados por Bach en obras como *La ofrenda musical*, *Las variaciones canónicas* y, sobre todo, *El arte de la fuga*. Por otro lado, tanto el dodecafonismo, como el último Bach de las obras especulativas nos remiten a un tercer momento histórico, el de los contrapuntistas flamencos. Ese *retorno* a antiguas formulas compositivas debe ser interpretado, a nuestro juicio, como símbolo de *reacción* frente a un presente histórico y, al mismo tiempo, como una suerte de *afinidad* estética y cosmovisiva con un pasado remoto.

Lo primero que sorprende en esa asociación entre el dodecafonismo y las últimas obras de Bach, es el mero hecho de comparar una estética musical de vanguardia con el viejo arte del contrapunto canónico. Por otro lado, nada hay más alejado, desde el punto de vista de la sonoridad, que el lenguaje tonal de mediados del XVIII, respecto al atonalismo absoluto de las obras dodecafónicas. Ciertamente, no hay en una obra como *El arte de la fuga*, una voluntad de ruptura sino, más bien, el deseo de mostrar la vigencia de un lenguaje considerado, ya en ese momento, obsoleto. Por el contrario, el

dodecafonismo sirvió, de algún modo, para legitimar la ruptura del atonalismo dotándolo de una sintaxis y una coherencia formal. Así pues, cuando se habla de una *relación* entre dodecafonismo y las obras del último Bach, no debemos pensar en su realización sonora, sino en determinados criterios y elementos organizativos que permanecen en el plano interno de la composición. En este sentido, esa correspondencia es más un asunto de compositores que del auditorio.

Quizás la insistencia por parte de los miembros de la Segunda Escuela de Viena, en asociar el dodecafonismo con un referente de prestigio como la escritura contrapuntística, fuera un modo consciente o inconsciente de tranquilizar sus conciencias y de autolegitimarse. Se trataba de encontrar un punto de referencia o apoyo en la tradición, respecto de aquello aparentemente revolucionario y construido *en el aire*. De algún modo, el dodecafonismo supone una cierta *domesticación* o reacción *conservadora* respecto al primer atonalismo libre, a través de apelación a la tradición y una concepción racional del hecho compositivo.⁶²

A pesar de todos estos matices, creemos que de ese paralelismo formal entre el dodecafonismo y la escritura canónica del último Bach, puede inferirse un modo específico de concebir las relaciones entre el hombre y la música. En el dodecafonismo y en la escritura musical del último Bach se expresa, de un modo genuino, una concepción intelectual de la música y una tendencia a la máxima racionalización. La obra se legitima, fundamentalmente, a través de su propia lógica formal. Su naturaleza autorreferencial la sitúa por encima del *juicio subjetivo*. Es, en este sentido, autónoma e independiente de la escucha y la fruición humana. Es el hombre quien debe ponerse a la altura de la música y no la música la que debe *rebajarse y servir* a las necesidades del hombre. Se nos muestra así, la metáfora perfecta de una música que se niega a contemporizar con lo *humano* y sitúa, imperturbable, los valores de la *cultura* por encima de *hombre*.

⁶² En el *atonalismo libre*, identificado con el expresionismo pictórico, hay una permanente y calculada ambigüedad entre racionalidad e irracionalidad, lo *objetivo-reglamentado* y lo *subjetivo-inspirado*. En *El ruido eterno*, A. Ross ha señalado cómo el propio Schönberg mantenía esa dualidad cuando hablaba de sus primeras obras atonales y cómo cambiaba de discurso dependiendo del auditorio al que se dirigía (Ross, 2010: 83). En realidad, esa ambigüedad estuvo siempre presente en las reflexiones schönbergianas. Tan pronto proclamaba la necesidad de un inspiración libre e inconsciente, como exigía aquel pathos metódico e hiperracional del compositor artesano. En cualquier caso, resulta evidente que el dodecafonismo representa un giro hacia una argumentación racional del hecho compositivo si se compara con el periodo anterior.

2.1 El Arte de la fuga y el dodecafonismo como paradigma de una concepción intelectual de la música.

En obras como el Clave bien temperado, las Variaciones Goldberg o el Arte de la Fuga, se percibe claramente el esfuerzo del compositor por concentrar toda la energía en la estructura de la música misma, casi diríamos: sin compasión. Seguramente de aquí derivan esos aspectos mecánicos que mencionaba antes. Schönberg, que era un gram bachiano, incide en esa misma intención.

Ramón Barce: «Un mensaje de gravedad ». ⁶³

Pocas músicas responden de un modo tan genuino a aquello que entendemos por una *concepción intelectual*, como el dodecafonismo y las obras especulativas del último periodo creativo de Bach. El calificativo de *intelectual* aplicado a una obra musical alude a un amplio campo semántico. Por *intelectual* se entiende un alto grado de artificio, de cálculo racional, de especulación teórica, de cerebralismo. Todos estos calificativos se han utilizado a la hora de definir y valorar tanto el dodecafonismo como las últimas obras de Bach y, en especial, El arte de la fuga. ⁶⁴ Veremos, más adelante, que esta coincidencia no es, en modo alguno, casual sino que hunde sus raíces en un entramado de asociaciones y rasgos comunes entre ambos momentos de la historia de la música.

Al definir una música como *intelectual* podemos referirnos a la necesidad de un tipo de escucha que exige un grado especial de capacidad analítica. Es lo que Adorno denomina *escucha estructural*, es decir, aquella que percibe, en todo momento, lo que acontece en la partitura, aquella capaz de discernir todas las relaciones entre los diversos elementos de la obra y el modo en que se configura una unidad lógica. Desde este punto de vista, no cabe duda, de que el dodecafonismo y obras como *El arte de la fuga* reclaman

⁶³ Artículo aparecido en El Mundo/ El Cultural, (26-7-2000: 52-53)

⁶⁴ Tomamos *El arte de la fuga* como obra-arquetipo de ese último periodo compositivo de Bach. En ésta se muestra, de un modo sistemático, todas aquellas características ya presentes en su pareja, *La ofrenda musical*. Las *Variaciones canónicas* y *Las Variaciones Goldberg* son las otras dos grandes obras en las que Bach expone muchos de los recursos de la escritura contrapuntística y que pueden incluirse en esa categoría del *último Bach*.

un alto grado de abstracción analítica. En realidad, toda *forma* musical apela a un análisis, la diferencia estriba en el desigual grado de complejidad estructural. Pocas músicas resultan tan ricas en relaciones *internas* y formalmente tan complejas como el dodecafonismo y las obras del último periodo compositivo de Bach.

Por *intelectual* entendemos, también, el modo en que se concibe y articula el proceso de creación de una composición. Un enfoque intelectual del proceso compositivo implica un cálculo consciente, el conocimiento profundo de las posibilidades y modos de manipular el material musical. Aquí lo intelectual puede definirse como *racionalización*, es decir, la capacidad de desentrañar las *causas últimas* y la tendencia a *cuantificar lo cualitativo*, es decir, a *despojar a la música de su encantamiento* y reducirla a parámetros tangibles. Lo contrario de un enfoque intelectual de la composición es aquel que desconoce el fundamento racional de sus decisiones. Componer *sin saber lo que se hace*, componer de un modo intuitivo es lo contrario de una composición intelectual y racional. El método dodecafónico de composición y el tipo de recursos de escritura contrapuntística empleados por Bach en sus últimas obras exigen, *necesariamente*, un alto grado de cálculo racional. En pocos casos podrá adjudicarse con tanto rigor el calificativo de *intelectual* como en estos dos modelos de escritura.

Cuando se califica de *obra maestra* una pieza musical en razón de una serie de valores tales como *sentido unitario*, *rigor formal*, *coherencia compositiva* etc., se está proyectando un *deber ser* sobre la música, un determinado criterio de valoración. Éste privilegia, claramente, unos valores o principios por encima de otros. *Lo expresivo*, *lo sentimental*, aquella música que apela de un modo *fácil* y directo a los sentidos, tiende a minusvalorarse en favor de aquellos elementos que logran la configuración de una estructura musical *lógica y coherente*.

El peso de una concepción de la música, exclusivamente, como constructo *intelectual-racional* ha sido avasallador en la vanguardia musical de la segunda mitad del pasado siglo y, al mismo tiempo, ha condicionado, enormemente, la valoración de los compositores del pasado. Cuando un director como Lorin Maazel afirma en una entrevista: «No se puede decir que Bach haya sido más o menos que Verdi... » nos suena

a provocación, a un auténtico sacrilegio (Levante 14-11-2010). Desde el s. XIX, la música culta europea se ha visto abrumada por una concepción estética que viene, fundamentalmente de Alemania. De algún modo, la música de esta tradición cultural ha llegado a identificarse como la música europea y universal por antonomasia,⁶⁵ llegando a acomplejar y deslegitimar otras poderosas tradiciones musicales como la francesa y la italiana.

A lo largo de una gran parte de la segunda mitad del s. XX, la *autoridad* de aquella línea de la vanguardia procedente de la Segunda Escuela de Viena, es casi incuestionable. Son pocos los que se han atrevido a levantar la voz contra ese paradigma musical de prestigio. El compositor español Antón García Abril confesaba, refiriéndose a esa tradición que viene directamente del dodecafonismo: «Estoy seguro que tanto mi generación como la más reciente buscamos otro tipo de mentalidad, otra forma de expresión, para la música. Menos mecanicista, menos basada en propios malabarismos cerebrales, y más anclada en el contenido humanístico de la música» (*El Mundo/El cultural*, 29-1-04: 51). Se percibe en esta declaración, el hartazgo por la imposición omnipresente de ese *canon* de racionalidad absoluta. Un testimonio muy próximo al de las observaciones del compositor español nos lo ofrece Fubini en *El siglo XX: entre música y filosofía*. Debemos observar la proximidad semántica entre lo que García Abril denomina *contenido humanístico* y lo que Fubini expresa con el término *naturaleza*.

Tras el gran énfasis puesto por las vanguardias en el valor exclusivo de la convención -o, si se quiere, del artificio-, tras la ilimitada fe en que todo puede ser hecho y que el campo de la música es ilimitado porque la estructura es el elemento privilegiado, el único que confiere a su manera sentido a la obra, era inevitable un retorno a la denominada naturaleza (...) y hoy naturaleza significa varias cosas: recuperación de la afabilidad, recuperación de la tonalidad, recuperación de los instrumentos tradicionales, recuperación de la audibilidad... (Fubini, 2004: 126).

⁶⁵ Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo cuatro. La identificación de la música alemana como música universal ha sido ampliamente analizada en *Music and german national identity* editado por C. Applegate y P. Potter (Chicago: University of Chicago Press, 2002). En este sentido, señalan cómo se tilda de *nacionalista* la música eslava o la música española mientras que a nadie se le ocurre aplicar ese adjetivo sobre la música de Haydn, Mozart, Beethoven o Brahms.

La defensa de ese criterio de racionalidad absoluta en la música, de esos *malabarismos cerebrales* y esa primacía de la *estructura* por encima de *lo expresivo*, no se ha correspondido nunca, con el favor general del público melómano, al contrario, se le ha impuesto a éste, como criterio especializado *desde arriba*. Pero, ¿cuándo comienza a configurarse esa suerte de *radicalismo intelectual*?, ¿a qué intereses responde? El caso *Webern* ⁶⁶ es particularmente representativo del modo en que el criterio de un pequeño grupo acaba imponiéndose sobre la opinión mayoritaria. Tal y como afirma Dahlhaus:

La fama de Anton Webern -a diferencia de la de Richard Strauss- fue establecida por círculos herméticos, no por el público de repertorio de conciertos. Pero se trataba de círculos que adquirieron influencia sobre la prensa, en lugar de quedar condenados al sectarismo como los admiradores de Matthias Hauer. (Dahlhaus, 2003: 124).

El advenimiento del dodecafonismo marca, sin duda, un hito en esa orientación hermética y obsesionada por la *interioridad formal* de la estética contemporánea que habría de prolongarse a través de varias décadas con el serialismo integral.⁶⁷ Quizás no sea casual que en los años veinte, justo cuando aparece el dodecafonismo, se interpretara, ¡por primera vez en la historia!, un obra como *El arte de la fuga*. Aunque hubo en 1922 una primera interpretación con pocas repercusiones, a cargo de Conrad Freyse (E. Miura 1997: 306), fue el malogrado compositor Wolfgang Graeser ⁶⁸ quien orquestó y reestructuró la obra promoviendo una nueva lectura, lejos de su concepción como estudio exclusivamente teórico. El 26 de junio de 1927, bajo la dirección de Karl Straube, volvió a escucharse *El arte de la fuga* en la Thomaskirche de Leipzig. Nadie, desde su publicación en 1751, había pensado en su interpretación. Durante todo ese tiempo, había permanecido como una reliquia del pasado, sólo atendida por especialistas.

El cambio de criterio que supone pensar *El arte de la fuga*, no ya como una obra

⁶⁶ Diego Fischerman ha valorado en *La música del s. XX* esa especificidad del caso Webern: «Webern casi no tiene entidad social como compositor mientras vive. Sus composiciones no tienen entrada en el cuerpo definido por conciertos y grabaciones discográficas hasta varios años después de su muerte, en 1945. Y sin embargo, empieza a circular un mito Webern, una especie de religión espontánea constituida como credo estético a partir de esas obras breves, de una poesía descarnada y hasta cruel en su concentración, donde por primera vez el gesto se desprende del romanticismo» (Fischerman, 2002: 46-47).

⁶⁷ Ver glosario de términos y conceptos musicales.

⁶⁸ W. Graeser se suicidó en 1928, a la edad de veintidós años.

exclusivamente teórica sino susceptible de ser interpretada y escuchada, nos dice mucho del cambio de valores que se estaba produciendo en la estética musical. El interés que mostraron los miembros de la Segunda Escuela de Viena por esta obra, iba mucho más allá de una curiosidad estrictamente musicológica. Se trataba de una profunda afinidad con un modo de entender la composición musical muy alejada de la visión romántica de una *creación inspirada* como emanación del genio. *El arte de la fuga* está atravesada por un *pathos artesanal* y una *moral del oficio*. En el caso de Webern, esa concepción de la composición musical procedía, además del referente bachiano, de su interés por la escuela de contrapuntistas flamencos y, en especial, del compositor Heinrich Isaac. En muchos aspectos puede afirmarse que el dodecafonismo tomó *El arte de la fuga* como modelo de un arte *absoluto*.

¿Qué representa hoy una obra como *El arte de la fuga*? El compositor Josep Soler, en su libro *J. S. Bach. Una estructura del dolor*, nos ofrece la siguiente valoración: «Poco a poco, y con una dificultad que aún ahora no está resuelta, esta obra, probablemente la obra suprema de su autor, y quizás de la música occidental se ha ido asentando en un lugar que se acerca al que debería tener por su real valor, ¿pero quién cuida de los valores hoy en día?»⁶⁹ (Soler, 2004: 131). Resulta muy sintomática esa expresión de *real valor*, pues manifiesta un criterio independiente de su *valor de tráfico*. Aparece aquí, de forma dramática, la evidente ruptura entre el canon estético musical y las preferencias del gran público melómano. En la tradición de la alta cultura occidental, el *valor* de las obras, ya sea en la esfera del arte, la música o la literatura, no se mide por su aceptación, por el número mayor o menor de adeptos. Por ese motivo, las obras incluidas en una *historia de la música* distan mucho de una *historia real* de la recepción musical, aquella que se interpretaba y escuchaba, aquella que representaba el gusto mayoritario de

⁶⁹ La valoración de J. Soler sobre *El arte de la fuga* como la obra cumbre de la música occidental no es una excepción y, seguramente, más de un profesional de la composición estaría de acuerdo con esta visión. Para Luís C. Gago, *El arte de la fuga* es «la más prodigiosa creación musical salida jamás de la mente humana (dicho sea esto en sentido no absoluto, sino relativo, es decir, partiendo de una adecuada relación entre medios utilizados y resultados obtenidos)» (L. C. Gago 1983: 31). Curiosamente, Jaime Caralt, en su texto *Dilthey y Adorno sobre Bach* incluido en el libro que lleva por título *Barroco*, emite un juicio casi idéntico, pero esta vez referido a *La ofrenda musical*, antecedente directo de *El arte de la fuga*: «...una obra que de algún modo constituye el lugar culminante de la extensa producción del mayor músico del Barroco y quizás de la historia de Occidente» (Caralt, 2004: 990).

una época. Siguiendo este criterio, una obra como *El arte de la fuga* o, la casi totalidad del reducido corpus de Webern, se mantendrían como curiosidad exótica. Sin embargo, ambos ejemplos forman parte del *canon*, de un modo incuestionable. Casi podríamos afirmar que representan la más pura ortodoxia del *canon*.

Es curioso comprobar cómo en *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Bourdieu propone precisamente *El arte de la fuga*, junto con *El clave bien temperado* y el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel, como ejemplos representativos de aquella música que se corresponde con *el gusto legítimo*, es decir, *el gusto por las obras legítimas* (Bourdieu, 2012: 19). Resulta evidente, que esa legitimidad no responde a la aprobación del mayor número sino a su calidad y *valor inmanente*. La pregunta es, naturalmente, ¿quién juzga y define ese *valor*? y, por otro lado, ¿cuál es la génesis y articulación social de ese *valor*?

El aprecio por compositores como Webern, Schönberg, Brahms o el último Beethoven...⁷⁰ aparece, a menudo, asociado con el fervor por obras como *El arte de la fuga* o *La ofrenda musical* y la música antigua en general. Lo curioso es que este tipo de afinidades se mezcla, en ocasiones, con una desconsideración muy sintomática por determinadas corrientes y estilos musicales. Un caso paradigmático de filias y fobias es el de Adorno. ¿Por qué motivo, desprecia a compositores como Dvorak, Sibelius,⁷¹ Tchaikovsky o Puccini?, en un sentido análogo ¿a qué se debe el menosprecio y condescendencia de Schönberg por la música francesa o, de nuevo, respecto a Tchaikovsky? Y, en el mismo contexto, ¿cuál es el origen del desprecio de un literato como Thomas Mann por el *belcanto* italiano?

En relación a esa *postura*, encontramos el testimonio muy significativo de Robert

⁷⁰ Es muy sintomático, el hecho de que Adorno señale el último periodo compositivo de Beethoven como su mayor logro creativo y en especial su *Missa Solemnis*. Se pone aquí de manifiesto, una vez más, la especial valoración del elemento constructivo-intelectual por encima de cualquier otro mérito.

⁷¹ De la crítica demoledora a Sibelius pueden deducirse muchos de los criterios y prejuicios que rigen el ideal musical de Adorno. En *Impromptus* aparece su *Glosa a Sibelius*: «Bien se puede imaginar que, tras sus estudios de composición en Alemania, volviera allí con justificados sentimientos de inferioridad, sin duda consciente del hecho de que no le estaba concedido ni componer exhaustivamente un coral ni escribir un contrapunto como es debido; de que se enterró en el país de los mil lagos para ocultarse a los ojos críticos de sus profesores. A nadie asombró probablemente más que a él descubrir que su fracaso se interpretaba como logro, su “no poder” como “tener que”. (...) Si Sibelius es bueno, entonces los criterios de la calidad musical como la riqueza de relaciones, la articulación, la unidad en la pluralidad, la multiplicidad en lo uno, los cuales han perdurado desde Bach hasta Schönberg, son caducos» (Adorno, 2008: 268 y 271).

Wangermée en *Introducción a la sociología de la ópera*. Efectivamente, ya a mediados del s. XIX se había conformado, en el ámbito de la *música culta*, un paradigma estético asociado con el concepto de *música absoluta* y *música pura* asociado a una *alta cultura musical*. Este *ideal* se corresponde con una elevada exigencia de *rigor formal*: «la distinción en el siglo XIX entre un arte de masa y un arte de cultura se polarizaba entre ópera y música pura (especialmente música instrumental, sinfonías, conciertos y música de cámara)» (Eco, Goldmann y Bastide, 1974: 79).

Así pues, se distingue en el ámbito de la música culta, diversos *status*, diversos niveles de consideración. El propio Bourdieu señalaba la diferencia entre la *legitimidad* del *Danubio Azul* o *Rhapsody in Blue* y aquella adjudicada a obras como *El clave bien temperado* o *El arte de la fuga*. Pero, ¿por qué se asocia una obra a un determinado rango, en función de qué elementos? Resulta muy evidente aquí, la *adecuación de sentido* entre valores sociales y aspectos concretos de la expresión musical. *Lo fácil, lo sensiblero, lo evidente...* aquello que no requiere de una especial educación auditiva o predisposición de ánimo se asocia con el gusto *vulgar*.⁷² *Lo sobrio* y *lo complejo* se asocian, en un determinado contexto histórico y social, con el *ethos* de un sector de la burguesía instruida. Esa burguesía culta y *entendida* se identifica, progresivamente, con los criterios, cada vez más exigentes y estrictos, del compositor o del artista plástico. Así, en el propio ámbito de la burguesía, una línea separa el gusto *aburguesado* (*pequeño burgués*) y *vulgar*, del gusto *purista* del iniciado. La adquisición y exhibición de ese *capital cultural legítimo* resultará esencial en la articulación de las distintas capas de la burguesía. Así, la lucha por la hegemonía y la *judicatura del gusto* es un fenómeno fundamental y prototípicamente burgués. La *posesión* de los valores culturales legítimos se convierte en un instrumento de primer orden para la preeminencia y distinción social.⁷³

⁷³ Aparece aquí una clara *adecuación de sentido* o *analogía* como paralelismo entre valores sociales y su simbolización musical.

2.2. *El arte de la fuga y el dodecafonismo: una aproximación sociohistórica:*

Proponemos, a continuación, una valoración del último periodo compositivo de Bach y el dodecafonismo en relación a su contexto histórico. En ambos casos se produce una suerte de oposición y enfrentamiento respecto a la estética musical de su tiempo cuyo sentido debe ser clarificado. Si Bach reacciona frente a la nueva estética galante y cortesana, el dodecafonismo y la etapa previa del atonalismo libre, lo hace frente al posromanticismo wagneriano asociado a los gustos de una burguesía acomodaticia. Interpretamos ambos momentos como una suerte de posicionamiento moralizante y aleccionador frente a aquello que se considera estetizante y melifluo. Comenzaremos con el caso Bach centrándonos, sobre todo, en *El arte de la fuga* en tanto arquetipo de un modelo compositivo.

2.2.1 *El arte de la fuga: anacronismo y profecía.*

Bach fue -creemos que es- un final, el resumen final de la Edad Media y del Renacimiento, pero también fue y es el inicio de todo lo que después ha venido; desde que acabó su vida terrestre y se inició la lenta recuperación de sus obras, éstas han fecundado a los compositores que le siguieron de tal forma que nadie, ninguno de ellos, ha podido, ni menos deseado, librarse de su directa influencia.

Josep Soler: *Bach una estructura del dolor.*

En la última década de la vida de Bach, periodo de composición de sus obras *especulativas*, el interés por la escritura contrapuntística compleja se encontraba ya en un proceso de franca decadencia. En pleno apogeo del estilo galante y a las puertas de Haydn y Mozart, la composición de fugas y cánones no representaban la vanguardia del Barroco sino, más bien, lo contrario. Esa vuelta a formas arcaicas y a un modelo de escritura polifónico, altamente especulativo, se consideraba, ya en su época, como una actitud fuera del signo de los tiempos. Por otro lado, como una especie de paradoja del

destino, en el s. XX se produjo una auténtica vuelta y renovación del lenguaje contrapuntístico así como un interés por las técnicas de escritura canónica, sobre todo, en la Segunda Escuela de Viena. *El arte de la fuga* se convirtió, entonces, en una referencia mítica y en una especie de arcana profecía. Wilfrid Meyers ha destacado esa posición histórica de bisagra que ocupa Bach respecto a la Edad Media y el s. XX: «...we can best understand the crucial position in european history of J.S Bach who, rooted in his Baroque present, looked back to a medieval past, and at the same time anticipated the future -which is ourselves» (Meyers, 1980: 8).

Como ya hemos señalado, el anclaje de *El arte de la fuga* con la última Edad Media se fundamenta, consideraciones estéticas y filosóficas aparte, en una serie de coincidencias respecto a los recursos técnicos y a determinados planteamientos compositivos. Quizás una primera referencia obligada, aunque muy lejana en el tiempo, sea el *Ars Nova* con su extraordinaria complejidad en la combinación de fórmulas rítmicas y contrapuntísticas. De la misma época son las *caccias* italianas de Piero y Nicolo da Perugia, consideradas como forma musical antecesora de la fuga.⁷⁴ Sin embargo, la referencia más común y explícita es la del nexo entre Bach y la escuela de contrapuntistas flamencos en una sucesión ininterrumpida de seis generaciones de *maestros ultramontanos*, desde Guillaume Dufay (1400-1474) a Jan Pieterszoom Sweelinck (1562-1621) pasando por los Ockeghem, Josquin, Obrecht, Isaac, Willaert, Lasso... entre muchos otros. Es éste el momento en que se dio un impulso definitivo a la utilización del contrapunto imitativo dentro de la polifonía coral.

Por otra parte, debemos señalar la pertenencia de Bach a la tradición de organistas del norte y centro de Alemania cuyo origen se encuentra en Sweelinck y en el italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643) que fueron los primeros en someter un tema a un verdadero tratamiento fugal (aumentación, disminución, combinación con un contratema, modificaciones rítmicas, etc.). Las dos generaciones siguientes se formaron, fundamentalmente, en contacto con estos dos compositores y fue la última la que proporcionó a Bach un acceso directo al arte del contrapunto y a los secretos de la técnica organística. Samuel Scheidt (1587-1654), alumno de Sweelinck; J. J. Froberger (1616-1667), alumno de Frescobaldi; H. Scheidemann, J. A. Reiken,

⁷⁴ El primero en utilizar el término *fuga* fue, probablemente, Jaques de Liège en su tratado *Speculum Musicae* de 1330.

G. Böhm, J. Pachelbel, D. Buxtehude, son algunos de los nombres que conforman la tradición de la que se nutrió Bach, al mismo tiempo que se convertía en su último eslabón y culminación.

Por otro lado, no podemos olvidar que Bach fue un profundo conocedor del barroco francés e italiano y aún de otras escuelas de la periferia europea. No sin motivo se le ha considerado como síntesis y culminación del Barroco. Ciertamente, Bach cultivó y adaptó formas musicales de diversa procedencia.⁷⁵ No hay más que fijarse en la *Obertura en estilo francés*, el *Concierto italiano*, en sus transcripciones organísticas de conciertos de Vivaldi, Albinoni o Marcello, por citar sólo algunos ejemplos. No es ésta, sin embargo, la tradición y la estética en la que se inscriben sus últimas obras especulativas, sino aquella otra que nace en el *Ars Nova* y se mantiene a través de las sucesivas generaciones de compositores flamencos y la escuela de organistas del centro y norte de Alemania. Así pues, no hablaremos aquí del Bach de los *afetti*, el Bach expresivo y dramático de las *cantatas* y las *pasiones*. Tampoco nos referiremos al Bach de los conciertos para uno o varios instrumentos solistas, capaz de superar a los italianos en su propio terreno. Ese Bach, al que apenas nos referiremos, es el que reivindica A. Schweitzer en su magnífico estudio *J. S. Bach: el músico poeta*, el mismo que defiende J. Chailley: «Bach no es sólo «el gran arquitecto de los sonidos», sino el músico que sabe doblegar el material sonoro para que dibuje y describa situaciones y emociones...» (citado en Fubini, 1994: 66).

La imagen de Bach como compositor anclado en una tradición anterior es un lugar común en la recepción historiográfica. Adolfo Salazar presenta a Bach como «un artista barroco de procedencia gótica a través del espíritu de la Reforma» (Salazar, 1990: 63). El propio Adorno señala esa ambivalencia en el encaje histórico de Bach.

La controversia consistente en saber si Bach pertenece todavía al Medievo o a la Época Moderna no es dialéctica. La fuerza revolucionaria por la cual su música transgredió la limitación nacional, como una limitación de la

⁷⁵ J. Noya ha reivindicado la figura de ese *Bach cosmopolita* frente a la imagen tendenciosa de un Bach *exclusivamente alemán*, promovida por la recepción romántica y nacionalista del compositor en el contexto de la Alemania del s. XIX.

percepción inmediata y social, era idéntica a la tradición medieval entonces existente... (Adorno, 2009: 352).

Dahlhaus ha llegado a afirmar que «... la historia de la música de siglo XVIII podría haberse escrito sin Bach o dejándolo de lado, a pesar de su influencia sobre Carl Philipp Emanuel...» (Dahlhaus 2003, 194). Esto es, probablemente, exagerado pero refleja el hecho de que Bach no representó, en su momento histórico, lo que se asumía como *signo de los tiempos*. El *tiempo* de Bach se situaba en el pasado y, paradójicamente, en el futuro. Josep Soler nos ofrece una imagen muy exacta de ese anacronismo o *decalage* histórico de Bach respecto a su tiempo que se acentúa, si cabe, en su último periodo creativo:

Bach acaba su vida escribiendo, sin conseguir concluir del todo la obra, *Die Kunst der Fuge*. El hombre que siempre fue un conservador, que sólo rozó lo que era la «música de su momento», aquel que no quiso estar al día, concluye su carrera con un volumen sobre el arte de escribir fugas -la más anticuada de las formas- y nos lo entrega como una advertencia de como hay que estructurarlas, una muestra de la suprema maestría con la que él las ha escrito y un aviso, en su opinión, de la vigencia de esta forma, en aquel entonces y en el futuro. (Soler, 2004: 128).

Ese *conservadurismo* de Bach ha sido contemplado, tradicionalmente, como una *reacción* frente al nuevo ideal estético de la música galante al que pronto se adaptaron sus hijos. De algún modo, parece como si Bach quisiera *aleccionar a su época* con una muestra del antiguo arte del contrapunto.⁷⁶ Sabemos que apenas se vendieron treinta copias de la impresión de *El arte de la fuga* y que C.P.E. Bach acabó vendiendo las planchas originales al peso, para sufragar parte de los gastos de edición. Bien es cierto que pueden documentarse casos aislados de aprecio y valoración de la obra en el momento de su publicación pero, en general, la respuesta del entorno inmediato a Bach fue muy poco significativa. En este sentido, Salazar señala que para los propios hijos de Bach «el arte de la fuga se aparecía ya como una retórica sin sentido» (Salazar, 1990: 85).

⁷⁶ J. Soler proyecta un claro sesgo sociológico en su interpretación de la actitud bachiana frente al estilo galante: «...[Bach] ha proseguido su trabajo creador, sordo a las sugerencias del nuevo arte y a las solicitudes del estilo galante, de melodía acompañada ideal de una burguesía que quiere brillar con gustos no demasiado complicados y que no exijan demasiados esfuerzos» (Soler: 2004: 128).

¿Cuál es el contexto histórico y cultural de esa incomprensión y desinterés por las últimas obra de Bach? Ciertamente, en el s. XVIII, la influencia de la música italiana era avasalladora. Uno de los rasgos fundamentales del barroco italiano es el predominio de una línea melódica concertante donde el juego contrapuntístico tiende a hacerse cada vez más liviano. La escucha resulta clara y directa como consecuencia de una escritura económica y efectista. Esa tendencia se consolida al final de la vida de Bach con el advenimiento del estilo galante y el rococó francés antesala del clasicismo. En ese contexto, Bach resultaba *anticuado*. Su reacción no fue la de adaptarse a *lo nuevo* sino todo lo contrario, en sus últimas obras se acentúa, si cabe, la complejidad especulativa de su escritura en un *gesto* claramente reivindicativo.

Ese choque entre dos concepciones musicales podría definirse, con todos los matices pertinentes, como el enfrentamiento entre un ideal de *expresión* y un ideal de *construcción*. La célebre polémica entre Bach y el crítico Adolph Scheibe es un ejemplo de esa permanente tensión histórica entre dos modos de concebir la música. El juicio de Scheibe representa en lo musical, el nuevo espíritu galante con un sentido equilibrado del refinamiento típicamente cortesano. Bach no representa para Scheibe esa elegancia grácil y ligera sino una pesadez y artificiosidad reconcentrada. En *Der Critische Musicus* escribe Scheibe:⁷⁷

Bach empaña la belleza de sus composiciones con un arte tan complicado que las convierte en artificiosas y juzga según su habilidad como ejecutante, pretendiendo que cantantes e instrumentistas realicen con su voz e instrumentos lo que él consigue con sus dedos sobre el teclado. Por otra parte limita la libertad de expresión de los intérpretes al escribir nota por nota los ornamentos y minucias. En una palabra, es ampuloso, y esto le lleva de lo natural a lo artificial, de lo sublime a lo oscuro. Puede admirarse el laborioso trabajo, pero le es imposible triunfar porque lucha contra la razón. (citado en Schweitzer, 1955: 115-116).

En el mismo contexto se circunscribe la crítica del compositor y escritor, coetáneo de Bach, Johann Mattheson hacia una complejidad excesiva en la escritura contrapuntística de Bach:

⁷⁷ En «In defense of J. A. Scheibe against J. S. Bach» (*Proceedings of the Royal Musical Association*, 101, (1974 - 1975) pp. 85-100), George J. Buelow ofrece una visión comprensiva de la crítica de Scheibe en el contexto de la estética musical de su tiempo.

...el oído encuentra a menudo más satisfacciones con una sola voz bien dispuesta que desarrolla una melodía bien destacada en toda su libertad natural, que en veinticuatro voces que, con el fin de participar en la melodía, la desfiguran hasta el extremo de llegar a hacerla incomprensible. (citado en Gago, 1983: 31).

El fondo de la crítica de Scheibe y Mattheson es exactamente el mismo, esto es, su oposición al antiguo arte de la escritura contrapuntística, considerada *artificiosa* y *antinatural* y la defensa de un ideal de claridad melódica. Este debate es muy semejante a aquel iniciado por la *Camerata de los Bardi* en el último cuarto del s. XVI y su crítica a la complejidad polifónica o aquel de Monteverdi, en el primer tercio del XVII, entre *prima prattica* y *seconda prattica*. La misma disputa se reproduce todavía en la *querelle* entre Rameau y Rousseau. Mientras para el primero: «la música es una ciencia que debe disponer de unas reglas bien establecidas; dichas reglas deben derivar de un principio evidente, principio que no puede revelarse sin el auxilio de las matemáticas». Rousseau, por el contrario: «aborrece la música instrumental, la polifonía y el contrapunto, por considerarlos insignificantes, irracionales y contrarios a la naturaleza...» (Fubini, 1991: 201).

En cierto sentido, la *querelle* entre Rameau y Rousseau, así como las críticas de Scheibe y Mattheson a Bach revelan una falta de acuerdo o *comprensión* entre la estética del compositor profesional y aquella del diletante, no dispuesto a asumir un lenguaje altamente especializado o, tal vez, incapaz de asimilar un determinado nivel de complejidad. La acusación sobre el viejo arte de la polifonía de *goticismo* o *bárbaro contrapunto* se realizó casi siempre desde un ideal humanista de claridad y sencillez. Las nuevas ideas musicales de la Ilustración de la mano de Rousseau, cuyo germen histórico surge ya en el Renacimiento con la *Camerata florentina*, propugnan una vuelta a la sencillez, a la *naturaleza* y al *hombre*. En este sentido, se aboga por la primacía de la melodía frente a la *confusión* del entramado polifónico.

Tal y como propone Gago en su estudio sobre *El arte de la fuga* (Ritmo: 531, 1983), podemos reducir a cuatro los problemas fundamentales que ha planteado *El arte de la*

fuga a la crítica musicológica: a) el orden interno de la obra, b) saber si se trata de una obra acabada o inacabada, c) el debate en torno a su concepción, bien como tratado estrictamente teórico-especulativo o como música práctica y d) el problema de la instrumentación. Únicamente el tercer y cuarto de los interrogantes, íntimamente relacionados entre sí, forman parte de nuestro enfoque e intereses. Veamos, a continuación, las principales líneas de investigación sobre estos dos aspectos.

Respecto a la cuestión de la intencionalidad y planteamiento estético de *El arte de la fuga*, la polémica se centra en saber si se trata de una obra puramente especulativa no pensada para ser interpretada o si, por el contrario, se admite la necesidad de toda música a ser ejecutada y sometida al examen de un auditorio. Martínez Miura ha clarificado y ponderado este punto de vista muy acertadamente:

Tan abstracto fue aquí el planteamiento bachiano que se ha llegado a defender durante mucho tiempo que *El arte de la fuga* fue concebida como construcción teórica y no para ser traducida en sonidos. El avance del rigor en los estudios musicológicos ha venido a demostrar que esta música no pudo escribirse para permanecer sobre el papel, sino que Bach hasta habría imaginado un destino instrumental concreto, tal vez el clave. (Martínez, 1997: 304).

Efectivamente, la hipótesis tradicional defendía una concepción exclusivamente teórica y pedagógica. En este sentido afirma Schweitzer: « Las otras fugas y los cánones [a excepción de las cuatro últimas] no fueron compuestos para ser ejecutados por instrumentos sino para ser leídas» (Schweitzer, 1955: 175). También Salazar comparte esta interpretación: «El arte de la fuga es un obra abstracta, destinada a vivir sobre el papel como obra puramente especulativa y teórica, sin que preocupase a Bach hacerla entrar en determinados instrumentos» (Salazar, 1990: 89). Todavía hoy permanece la tendencia a destacar el elemento estructural como característica primordial de ésta obra. Teresa Catalán, en *Sistemas compositivos temperados del s. XX* afirma: «no se puede negar que escuchando *El arte de la fuga* tenemos la sensación de que Bach pretende hacer perceptible en el auditor la forma (...) esa obra tiene sentido cuando hemos entendido su identidad más profunda, cuando hemos captado su discurso abstracto formante y estructurado férreamente desde unos materiales prefijados y expuestos al desnudo» (Catalán, 2003: 22).

Es evidente que desde 1927, con la interpretación a iniciativa de W. Graeser en la Thomaskirche de Leipzig, la concepción de *El arte de la fuga* como tratado exclusivamente teórico tiende a ser superada. Para Gago, la cuestión no admite dudas: «...mantener El arte de la fuga como simple objeto de contemplación o estudio caería de lleno en el terreno del absurdo» debido precisamente «al placer estético que produce su audición» (Gago, 1983: 32). En cualquier caso, no debemos perder de vista el hecho insoslayable de que, al menos durante casi ciento ochenta años, *El arte de la fuga* fue considerada como una obra no destinada a la escucha.

El triunfo final de la hipótesis de *El arte de la fuga* como música práctica se debe, en gran medida, al debate en torno a su instrumentación. Históricamente, las propuestas son múltiples y variadas pero queremos destacar, entre todas, la de Gustav Leonhardt desarrollada en su tesis *L'Art de la Fugue, Dernière Oeuvre de Bach pour le Clavecin* donde expone dieciséis argumentos en defensa de la elección de Bach por el clavicémbalo y su idoneidad para la interpretación de la obra.

La época inmediatamente posterior a Bach no fue, en general, consciente de su trascendencia histórica y mucho menos del valor de sus últimas obras. Debemos tener en cuenta que el consumo y apreciación de la música del pasado es un fenómeno relativamente tardío y sólo generalizado en el XIX.⁷⁸ La música *envejecía* pronto y no era habitual siquiera el interés por composiciones del pasado reciente. Sin embargo, entre los compositores e intérpretes de instrumentos de tecla, sí persistió una alta estima y valoración por la figura de Bach, sobre todo, a través del conocimiento e interpretación de *El clave bien temperado*. Por otro lado, debemos recordar la aparición temprana de la primera biografía del compositor a cargo de J. N. Forkel en 1801 que se valió, fundamentalmente, del testimonio directo de C. P. E. Bach. Es a lo largo del s. XIX, cuando se produce un verdadero impulso en el conocimiento de la obra de Bach, a través de dos hitos fundamentales: la recuperación e interpretación de Mendelssohn de la *Pasión según San Mateo* en 1829, por primera vez tras la muerte de Bach, y la fundación de la *Bach Gesellschaft* en 1850, que dedicará parte de sus esfuerzos a la edición

⁷⁸ Es bien conocida la excepción que supuso la *Academy of Ancient Music* fundada en Londres en 1726 y dedicada a la interpretación de la música del pasado.

integral de la obra del compositor.

No es nuestro cometido profundizar en la historia de la recepción bachiana, tan sólo deseamos plantear la hipótesis valorativa de que únicamente el s. XX ha sido plenamente consciente de la trascendencia del compositor. Bach es, con toda probabilidad, el compositor más venerado en la actualidad, no sólo por los profesionales de la música sino, cada vez, por un mayor sector del público melómano.⁷⁹ En realidad, la *obsesión Bach* entre los compositores es una constante ya desde el s. XIX. Podemos encontrar infinitos homenajes a Bach a través de la emulación de sus fugas o la críptica referencia a su nombre con las notas B (si bemol), A (la natural), C (do) y H (si natural). Desde Liszt a Schostakovich, desde Reger a Webern. Bach es, todavía hoy, una especie de *superego censor* en la conciencia de muchos profesionales de la composición, una suerte de *valor absoluto*, una voz interior capaz de juzgar y discriminar *lo que vale* y *lo que no vale*.

Pero, ¿qué hay de excepcional en el *caso Bach*?, ¿por qué esa mitificación entre los compositores? Comparar a Bach con sus coetáneos en los términos apuntados por Adorno: «la inmedible diferencia cualitativa entre Bach y contemporáneos suyos» (Adorno: 2009, 79) resulta hoy muy arriesgado. Sin embargo, hay quizás un elemento distintivo en la *actitud* de Bach respecto a su oficio de compositor. A pesar de que Bach era un *funcionario*, o precisamente por ello, no se mostró nunca dispuesto a rebajar su concepción de lo musical, aunque para ello tuviera que enfrentarse a sus superiores en el Concejo de Leipzig. En cierto sentido, su criterio de valoración era anterior e independiente de la recepción y de cualquier requerimiento ajeno. Se trataba, sencillamente, de hacer las cosas *lo mejor posible*,⁸⁰ según su propio criterio de valoración y exigencia. Esa incapacidad de *contemporizar* con sus obligaciones, como aquello que

⁷⁹ En relación a una recepción *popular* de la música de Bach podemos aludir a tres datos muy significativos: Bach es el compositor más utilizado como banda sonora en la historia del cine; sus obras son más versionadas que las de ningún otro compositor, desde el jazz al flamenco, desde la música electrónica al pop...; y es aquél que cuenta con más entradas en la red, muy por encima de Mozart o Beethoven.

⁸⁰ La *autoexigencia de Bach* es uno de los grandes *topos* en la construcción de la *imagen* del compositor. Ch. Wolff realiza la siguiente valoración: «Con frecuencia, su exigencia técnica forzó los límites de la complejidad tanto en la interpretación como en la composición, fuere la obra una cantata para iglesia, una pieza para teclado, o un concierto instrumental. El alto nivel de exigencia es una característica que se observa tanto en el Bach joven como en el maduro» (Ch. Wolff, 2003: 252). Esa autoexigencia se proyecta sobre toda su producción y, en este sentido, tal y como afirman D. J. Grout y C. V. Palisca: «Bach no admitía ninguna diferencia, en principio, entre el arte sacro y profano, ya que ambos estaban igualmente destinados “a la gloria de Dios”» (Grout y Palisca, 2001: 541). J. Butt ha señalado al respecto: «Tradicionalmente se ha deducido algo de esta concepción del entrelazamiento de lo sagrado y lo secular en el pensamiento luterano ortodoxo, y de hecho de la misma actitud de Lutero hacia la música como un aspecto vital de la vida cristiana...» (Butt, 2000: 78).

afecta a lo más profundo de su ser, ha sido contemplado como expresión de un medio cultural y social muy concreto, el luteranismo y su concepción ética de la *profesión*. Para A. Basso, es precisamente la música de su último periodo creativo la que mejor expresa ese *sentido del deber*, cargado de símbolos y connotaciones morales:

Poco a poco Bach logró aquel que habría de ser el objetivo más importante de su vida: la perfecta disciplina interior, el autocontrol de la fantasía, el refrenamiento de los instintos; y para llegar a ese resultado el *Kantor* recorre en sentido inverso el camino de la historia, remontándose a las fuentes puras de la polifonía, proponiendo un «retorno a la antigüedad» que, por su carácter genuino e individual, no suscitó reacción alguna en la realidad musical de su tiempo y permaneció aislado y olvidado. (Basso, 1987: 136).

2.2.2. El dodecafonismo entre la ruptura y la tradición.

Si algo caracteriza al discurso estético y teórico del dodecafonismo es su extremada ambivalencia. Parece como si estuviera diseñado para permanecer inmune a una interpretación crítica. En este apartado proponemos una visión general del sentido histórico y cultural del advenimiento del dodecafonismo y la etapa previa del atonalismo. Nos interesa, sobre todo, una visión de conjunto articulada en torno a parámetros interpretativos generales propios de la historia de la música.

La música de principios del s. XX es, en gran parte, heredera de la tradición romántica del s. XIX. Los propios miembros de la Segunda Escuela de Viena se nutrieron, fundamentalmente, de Brahms y Wagner y el lenguaje de sus primeras obras podría calificarse de *posromántico*. En este sentido, resulta imprescindible una mínima revisión de lo que representó el romanticismo musical en su génesis histórica y social, en otras palabras, debemos conocer contra qué reacciona el primer atonalismo y su posterior sistematización dodecafónica.

El tránsito del clasicismo al romanticismo supuso el progresivo abandono de un lenguaje o estilo *oficial*, altamente reglado y consensuado, impuesto por mecenas y promotores del arte. La posibilidad de crear fuera del ámbito del oficio litúrgico y

eclesiástico o del encargo del aristócrata, generó una nueva situación que favorecía la experimentación y el desarrollo de lenguajes personales. La mejor prueba de esta tendencia se observa en las producciones de aquellos compositores que vivieron una época intermedia en que todavía no se ha abandonado el cargo de músico de corte o músico de capilla, de forma que se alternaban las obras por encargo con otras de uso e intenciones privadas. Tal es el caso de algunas composiciones camerísticas de Mozart o de los últimos cuartetos de Beethoven, cuyo carácter insólitamente experimental ⁸¹ contrasta con aquellas otras destinadas a un público no muy dispuesto a tolerar ciertas licencias.

La revolución social burguesa trae consigo un nuevo ideario que transforma radicalmente la vieja concepción de la producción artística. En *Mozart, sociología de un genio*, Elias habla del paso de una concepción de la creación musical *artesanal* a una *artística*. Con todo lo que esto tiene de simplificación ⁸² nos remite, sin embargo, a un hecho incontrovertible. Comienza a configurarse, en el clima del individualismo burgués, la figura del *artista-genio* que crea desde el espíritu y la inspiración, revelándose contra todo un acerbo de preconcepciones, prohibiciones y fórmulas estereotipadas. En el Romanticismo la *forma* musical se adecua, de algún modo, al imperativo de la *expresión individual*. Metafóricamente se tiende a percibir este proceso como *liberación de la forma*, como si el espíritu fuera enteramente capaz de trascender su soporte material. La literatura se convierte en inseparable aliada de la música y la crítica estética se realiza desde un método y criterios puramente narrativos. Aparece así la nueva figura del músico-literato representada por Schumann, Berlioz, Liszt o Wagner. Frente a ese ideal de la *música programática* pugna un ideal de la *música absoluta*, adscrito a un tipo de idealismo conservador que parece reaccionar frente a lo que se considera un *exceso de*

⁸¹ En este sentido resultan paradigmáticos, el movimiento inicial del *Cuarteto de las disonancias* de Mozart o la *Grosse Fuge* beethoveniana.

⁸² La noción de *maestría* y una concepción artesanal de la composición musical no desapareció nunca entre los grandes creadores de la música. El dominio de la fuga y el contrapunto siguió siendo un signo de prestigio entre los compositores. No hay compositor que se resista a escribir una fuga, desde Schumann a Reger, desde Mendelssohn a Stravinsky. Tal y como señala Adorno en *Filosofía de la nueva música*: «Como sucede con las desacreditadas artes de los holandeses y el intermitente retorno posterior de éstas, de siempre a los compositores les ha parecido un mérito dominar las dificultades contrapuntísticas» (Adorno, 2003: 85). A pesar de las llamadas a la inspiración y la libre emanación de la subjetividad, nadie puso seriamente en tela juicio la necesidad de un bagaje técnico para el desarrollo de la composición musical.

subjetividad. Éste es el contexto ideológico del formalismo de Hanslick y el clasicismo brahmsiano.⁸³

En general, se interpretan las vanguardias musicales y artísticas del s. XX como el momento de disolución y derrumbe definitivo de la tradición. Ciertamente, aparecen en este momento los hitos más visibles de esa ruptura, la abstracción en la pintura y el atonalismo en la música, pero los primeros síntomas comienzan ya en el s. XIX. Desde el primer momento se plantea en el Romanticismo una verdadera *dilatación del gusto* y muchas de las hipótesis estéticas sumergidas desde siempre afloran definitivamente como *posibilidad real*. Comienza a aceptarse en las artes plásticas el valor expresivo de lo *inconcluso* y del *esbozo* que se eleva por encima de su mera consideración del trabajo preparatorio. Se produce una verdadera transmutación de los conceptos de *belleza* y *perfección* sometidos, ahora, a una lógica infalsable o negativa que se presenta a partir de silogismos del tipo: *es perfecto en su imperfección, es bello en su fealdad*, lo que supone la progresiva extensión de su ámbito semántico y la consiguiente pérdida de un referente bien limitado y definido.⁸⁴ La reflexión de Weber en *El político y el científico* entorno a los poemas de Baudelaire advierte que: «algo puede ser bello no sólo aunque no sea bueno sino justamente por aquello por lo que no lo es» (Weber, 1988: 216). En estas líneas se asume la definitiva ruptura de la unidad entre ética y estética establecida desde la Antigüedad Clásica.

La evolución de la música en la primera mitad del s. XIX sufre una extraordinaria aceleración. Sólo cuarenta años, exactamente, separan la muerte de Haydn de la de Chopin en 1849. El tránsito desde el Neoclasicismo al más radical y auténtico de los romanticismos se ha consumado en apenas cuatro décadas, lo que sin duda profetiza la pronta saturación e hipertrofia del lenguaje armónico. Efectivamente, unas décadas más tarde, el lenguaje tonal ha ampliado drásticamente sus fronteras, lo que le conduciría a las puertas de su disolución. La armonía wagneriana, con su cromatismo, sus séptimas disminuidas y su modulación perpetua y Debussy, con su armonía plagada de quintas y

⁸³ Seguramente, la reivindicación y aprecio de Brahms por parte de Schönberg, tiene mucho que ver con una concepción de la creación musical como labor artesanal y rigurosa.

⁸⁴ Pensemos en Goya y sus representaciones de la *fealdad* y lo *grotesco* como paradigma de esa *dilatación del gusto* en lo que respecta a la *temática*. En relación a un *ensanchamiento* del lenguaje pictórico y la valoración del *bosquejo* como elemento expresivo, pensemos en Turner y sus paisajes marinos.

séptimas paralelas, generan una sensación de debilitamiento e *indefinición* tonal. En ese contexto de crisis y ampliación de las posibilidades expresivas se desata una especie de carrera hacia la innovación, no sólo en el lenguaje armónico, sino muy especialmente en la tímbrica y la métrica. Scriabin, Bartok, Stravinsky, Strauss, Mahler o Schönberg responden a esa llamada de un *imperativo de progreso*. Pero, flota en el ambiente, la impaciencia por asestar un golpe definitivo a la tradición, un *verdadero* cambio y no la prolongación artificiosa del viejo sistema.⁸⁵

El advenimiento del atonalismo se presenta, desde la óptica de Adorno y la Segunda Escuela de Viena, como la *única* solución posible, lógica y consecuente a un hipertrofiado lenguaje tonal. *A posteriori*, se va imponiendo la versión de que el paso al atonalismo era algo prescrito por la lógica del propio lenguaje y material musical. Las otras vanguardias, el neoclasicismo de Hindemith o Stravinsky, la exploración del mundo modal⁸⁶ de raíz popular por parte de Bartok, la alargada figura de Strauss, la música francesa y el grupo de los Seis, eran acusados de falso progreso, primitivismo, *kitsch* o simplemente contemplados con condescendencia por el círculo vienés. La versión de una necesidad evolutiva intrínseca del lenguaje musical hacia la atonalidad ha sido puesta en entredicho por A. Ross en *El ruido eterno*: «No hubo ninguna corriente irreversible de la historia que provocara la aparición de la atonalidad; se trató más bien del salto de un solo hombre [Schönberg] hacia lo desconocido. Y se convirtió en un compromiso cuando dos hombres [Berg y Webern] igualmente dotados se apresuraron a saltar tras él» (Ross, 2010, 88-89).

Pero ¿qué representó realmente el atonalismo en la conciencia del hombre culto occidental? Sin duda supuso una auténtica perturbación, que no por más anunciada o profetizada dejó de contemplarse como la transgresión de un auténtico tabú.⁸⁷ Desde el

⁸⁵ Tal y como señala Marc Jiménez: «Para numerosos intelectuales y teóricos europeos, promover la novedad y las experiencias vanguardistas significa luchar a favor de la libertad del arte y la autonomía de la esfera estética. También es reaccionar contra el oprobio del que la modernidad artística es víctima, tanto por parte de los extremismos políticos como del conformismo burgués» (Jiménez, 1999: 245).

⁸⁶ Ver *modal* en el glosario de términos y conceptos musicales.

⁸⁷ En palabras de J. Soler en *Música y ética*: «La Escuela de Viena, quizá, para muchos, en su momento y aún ahora, cometió un crimen semejante al de Penteo: osó violar las directrices divinas de las divinas estructuras de la música y desvalorizó aquello que era sagrado para tantos. La tonalidad» (Soler, 2011: 95).

nacimiento de la polifonía, la distinción entre consonancia⁸⁸ y disonancia fue una constante en la articulación de los sucesivos sistemas armónicos.⁸⁹ La erradicación *absoluta* de un sonido de gravitación, la supresión de un orden fundado en la alternancia de tensión y distensión, la falta de hitos cadenciales,⁹⁰ debió generar una irritante desorientación en los oyentes de aquella época. La conmoción que supuso el atonalismo schönbergiano debió sentirse como el *final de una era*, como un verdadero *ultraje*, mayor, seguramente, a la conquista de la abstracción en la pintura. Para quien no está acostumbrado al efecto auditivo de una sucesión de disonancias armónicas sin resolución, éste resulta sumamente hiriente y desasosegante. Si hoy en día, con todo nuestro inmenso bagaje auditivo, todavía nos resulta difícil una obra como las *Drei Klavierstücke* opus 11 de Schönberg, compuesta en 1908 y considerada como la primera obra completamente atonal, ¿qué debieron sentir los melómanos de entonces?

Por otro lado, resulta obvia la asociación entre los términos utilizados por los defensores del atonalismo y aquellos que definen el conflicto social. Se habla de la *tonalidad* como *orden* y *jerarquía* y del *atonalismo* como *ruptura con la tradición*. Si la *consonancia* y la *tonalidad* se identifican con la *comodidad* y *conformismo* burgués, la *disonancia* se presenta como *emancipación* y *libertad*. El burgués rechaza lo disonante como elemento *extraño*, como lo *antisocial*, lo *feo*, lo que repugna, lo que invade su sistema de reglas afianzado por la tradición. El *atonalismo* es el símbolo de una protesta frente al *orden establecido*.⁹¹ A menudo se ha contextualizado el advenimiento del atonalismo y el expresionismo musical como movimiento circunscrito al clima cultural

⁸⁸ Ver definición de *consonancia* en el glosario de términos y conceptos musicales.

⁸⁹ Es bien conocida la teoría de un paralelismo entre la evolución histórica del concepto de consonancia y la serie armónica. Los primeros intervalos admitidos por el *organum* medieval serían la octava, la quinta y la cuarta. Posteriormente, seguramente por influencia del *gymel* inglés, se admitieron terceras y sextas hasta llegar a las segundas y séptimas sin necesidad de resolución. Schönberg justificaba la *emancipación de la disonancia* como admisión de los últimos sonidos de la serie armónica. Así: «Según Schönberg, los extremados cromatismos de la armonía del siglo XX son una prueba de que la civilización europea ha ascendido por la escala de las distinciones auditivas hasta ámbitos superiores de la serie armónica, más allá de la escala cuasi diatónica de los armónicos 8- 16, para llegar a regiones más sutiles de altura y matiz interválico» (Maconie, 2007: 268).

⁹⁰ Ver definición de *cadencia* en el glosario de términos y conceptos musicales.

⁹¹ En *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística*, E. Queipo de Llano y M. Salmerón han señalado: «Lo desequilibrado y lo feo como opuesto al ideal de belleza clásico; lo grotesco, lo no armónico, la sátira del mundo eran los elementos que se podían encontrar en los lugares a los que Schönberg acudía junto con otros tantos artistas, a los cafés, cabarets o teatros de la época» (Queipo de Llano y Salmerón 2010: 247 y 253). Para Suplicic: «Even if atonality could prove the depth and the intensity of its expressive powers, it was mainly by appealing to the gloomy and morbid side of the human soul, as the themes from Shönberg's Pierrot Lunaire and Erwartung as well as Berg's Wozzeck and Lulu indicate» (Suplicic, 1987: 344).

de desconcierto y a la crisis social que conduce a la I Guerra Mundial. Emilio Casares, en su libro sobre Cristóbal Halffter ha escrito:

Se concretiza en la Europa en crisis, una voluntad de uso de la música, casi activista y político, por un lado, y por otro en posturas más abstractas, pero cargadas de contenidos psicoespirituales. ¿Qué significa sino la escuela expresionista del primer Schönberg, y obras como *Erwartung*, *Die glückliche Hand* o *Pierrot Lunaire* donde realidades tremendas de la existencia humana son protagonistas? (Casares, 1980: 150).

No es fácil valorar si el expresionismo musical debe contemplarse en el contexto de la reacción *antirromántica* o si, por el contrario y a pesar de la crisis del lenguaje tonal, su enfoque *programático* y su énfasis en lo expresivo deberían situarla como último vástago del propio romanticismo. Tal y como señalan Grout y Palisca: «En virtud de su punto de partida subjetivo, el expresionismo es un producto derivado del romanticismo; difiere de éste en el tipo de experiencia interior que aspira a retratar y en los medios que escoge para hacerlo» (Grout y Palisca, 2001: 946).

Otra cuestión esencial es la interpretación del sentido de la evolución del atonalismo libre al dodecafonismo. En 1921, Schönberg creyó haber encontrado un sistema compositivo que aseguraría «la superioridad de la música alemana durante los siguientes cien años», tal y como afirma el compositor en la carta dirigida a Josef Rufer en el verano de aquel año (Stukenschmidt, 1991: 234). Schönberg reconoce que el dodecafonismo surge como una necesidad del atonalismo⁹² incapaz de desarrollar

⁹² Según reconoce Schönberg en *El estilo y la idea*: «El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad (...) Después de muchos intentos infructuosos durante un período de doce años aproximadamente, sentí la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales» (Schönberg, 102-105). Para Robert P. Morgan: «Schönberg había llegado a un punto en el que no confiaba más en el carácter “intuitivo” característico de la música que había compuesto antes de la guerra. A pesar de la libertad que le proporcionaban los métodos compositivos libres y nada sistemáticos de su música atonal, llegó a considerarlos inadecuados como base para sus composiciones más extensas y desarrolladas» (Morgan, 1999: 207). A. Ross señala: «Schönberg había dado con la noción de música dodecafónica tras padecer un dilatado período de confusión creativa. La “extrema emocionalidad” de la composición atonal, en sus propias palabras, lo había dejado exhausto y necesitaba un modo de trabajar menos tenso, más metódico» (Ross, 2010: 249).

formas instrumentales extensas sin el apoyo de un texto⁹³ o *programa*. Suprimidas las reglas sintácticas y estructurales de la tonalidad, el compositor atonal no era capaz de articular una forma musical amplia y reclama leyes para su desarrollo. Pero quizás el dodecafonismo surgió, también, como respuesta al vértigo *subjetivo* de un sistema sin reglas precisas, una especie de miedo a la libertad y a la ausencia de un marco racional acabado. El dodecafonismo supondría, en este sentido, un intento por racionalizar y legitimar, teóricamente, la atonalidad. En palabras de G. Salvetti: «El método dodecafónico surgía históricamente por la exigencia de controlar racionalmente el método compositivo de la “emancipación de la disonancia”, creado en la época expresionista...» (Salvetti, 1986: 133).

Desde el punto de vista de una lectura *psicológica* del *momento histórico*, ciertamente el conocimiento de los horrores de la Gran Guerra y de los nuevos procedimientos mecánicos de aniquilación debieron producir una intensa sensación de *final de época*, de transmutación de valores y un replanteamiento de la naturaleza del hombre. Se justifica entonces una especie de *vergüenza hacia lo humano* y a manifestarse como tal, una necesidad psicológica de permanecer ajeno a lo pasional y subjetivo. En ese sentido, tanto el arte como la música buscan una *nueva objetividad*.⁹⁴ El dodecafonismo desea superar el periodo expresionista del atonalismo libre y el carácter *infalsable* de la atonalidad, dotando al objeto musical de una estricta reglamentación lógica que aspira a justificarse en sí misma, dejando en segundo término o incluso anulando toda intención comunicativa, toda apelación a una percepción intersubjetiva.

⁹³ Según Guido Salvetti: «la crisis [el paso del atonalismo libre al dodecafonismo] surgió del planteamiento de una multitud de exigencias artísticas frente a las que la libre atonalidad de *Pierrot lunaire* le parecía totalmente inadecuada. Entre estas nuevas exigencias predominaba la de un control racional del músico sobre los materiales que éste dispone en el tiempo y el espacio. Por otra parte, de este control dependía exclusivamente la posibilidad de reconquistar la “gran forma”, de la cual la llegada de la atonalidad había excluido al músico, excepto en el caso de que dispusiese de un texto. El tema dominante de estas reflexiones es, por tanto –en un último análisis–, el de la unidad de la obra de arte, que debía garantizarse racionalmente incluso en la gran extensión» (Salvetti, 1986: 131).

⁹⁴ En torno a los años veinte, surge en Alemania un movimiento de fuerte reacción frente al sentimentalismo romántico y el expresionismo, conocido como *Neue Sachlichkeit*. Entre sus representantes destacan las figuras de Hindemith, Krenek, Weil o H. Eisler. Tal y como afirma G. Salvetti: «no falta quien trata de acercar a la corriente de la Nueva Objetividad la exigencia creciente de todos los compositores alemanes hacia una mayor constructividad de la forma musical. Ya hemos visto la importancia que Berg da en el *Wozzeck* al problema de la autonomía de las formas musicales, pero con ello se pretende marcar fundamentalmente el paso de la atonalidad libre a la dodecafonía» (Salvetti, 1986: 126).

La búsqueda de objetividad se realiza, simbólicamente, *de espaldas al hombre*, a través de un tipo de *razón geometrizar*. En este contexto surge una fuerte reivindicación del *oficio* y una *concepción artesanal* de la creación artística palpable tanto en el *neoclasicismo* ⁹⁵ de Stravinsky ⁹⁶ y Hindemith como en la propia retórica del dodecafonismo. La defensa del *oficio* y de la *maestría artesanal* es un tema recurrente en los escritos de Schönberg y Webern. En *Arnold Schönberg. Ética, estética y religión*, J. Pons recoge las observaciones de Webern sobre el sentido pedagógico del *Tratado de Armonía* de su profesor: «lo que Schönberg se propone es proporcionar a sus alumnos “una buena maestría”, llevarlos “al dominio absoluto de la artesanía de nuestro arte como un maestro ebanista hace siempre con sus aprendices”» (Pons, 2006: 81). Es en este contexto, donde el Bach de *El arte de fuga* alcanza la categoría de referencia y modelo *absoluto*.

En *La deshumanización del arte*, publicada en 1925, Ortega y Gasset logra un diagnóstico muy significativo sobre la orientación de la estética contemporánea: «... la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte muy semejante al que siempre ha sentido el hombre selecto ante las figuras de cera» (Ortega y Gasset, 1987: 57). Aunque, en lo musical, la referencia de Ortega era el impresionismo francés y, con toda probabilidad, no debía tener demasiadas noticias de Schönberg y la Segunda Escuela de Viena, su interpretación de una tendencia general de la vanguardia hacia la *deshumanización* y la configuración de un lenguaje radicalmente autónomo resulta extrañamente adecuada en su aplicación al dodecafonismo.⁹⁷ Esa vergüenza a la *representación* y a implicarse personalmente en el objeto, supone la voluntad de crear un artefacto autónomo y autárquico en su legitimación. La obra debe permanecer

⁹⁵ El neoclasicismo musical de los años veinte supone una vuelta a las formas y a determinadas técnicas lingüísticas y estilísticas del Barroco y no a lo que entendemos, comúnmente, por el periodo *clásico* vienés de los Haydn, Mozart y Beethoven. Tal y como señala Tomás Marco, la confusión se debe a la acepción francesa del concepto *clasicismo* asociado al XVIII francés. La *Suite Pulcinella* de Stravinsky es un ejemplo paradigmático de este periodo.

⁹⁶ En su *Poética musical*, Stravinsky defiende una concepción artesanal de la creación musical definida como un *obrar* y no tanto como un *pensar*. Para Stravinsky el compositor se define como *homo faber* antes que como *artista*. En líneas generales, la postura de Stravinsky se define, tal y como señala Dahlhaus, como reacción frente a aquella metafísica *religión del arte* propia del idealismo alemán. Stravinsky representa la defensa de lo tangible y una visión más prosaica y menos *trascendente* de la música.

⁹⁷ Adorno habla de «... la metálica distancia de las piezas dodecafónicas la que se prohibía toda expresión humana y con ello ahuyentaba de sí toda mera empatía humana» (Adorno, IV, 211).

⁹⁷ La crítica a considerar la especulación matemática como principio legitimador de la música ya aparece, implícitamente, en la famosa polémica entre Scheibe y Bach. En palabras de G. J. Buelow: «...Scheibe wrote that no geometric, arithmetic, logarithmic or acoustic rules could contribute in the slightest to beauty in music...» (G.J Buelow, 1975:99). Estas palabras iban dirigidas, particularmente, contra Lorenz Mizler y su *Sociedad de las ciencias musicales* a la que acabaría perteneciendo el propio Bach.

independiente a cualquier posibilidad de proyección de la retórica egocéntrica y autobiográfica del genio creador. En *La revolución del arte moderno*, Hans Sedlmayr ha expresado esta idea en los siguientes términos: «... así la música absoluta aspira también a ser una música en sí misma, desligada de la unidad del hombre y de su realidad, aislada, en aparente objetividad, de la que se hayan extirpado los elementos anímicos supuestamente extraños a la música, de forma que sólo quede el elemento matemático-combinatorio» (Sedlmayr, 1990: 55).

El paso hacia una *autojustificación del objeto* comporta una nueva perspectiva de legitimación que ya no es la del creador ni la del espectador sino la del propio objeto que impone su estricta reglamentación y mecánica *autista* como nuevo *canon* de validez. De este modo, la estructuración de los artefactos del arte se desvincula de los parámetros de significación psíquica humana para obedecer al lenguaje lógico de la matemática⁹⁸ y a las leyes objetivas descritas por la física o la biología. En este sentido, resultan extraordinariamente ilustrativas las palabras de H. Sedlmayr: «La Máquina con su poderosa mecánica se convierte ahora en símbolo y modelo» (Sedlmayr, 1990: 73).

Hemos visto, hasta aquí, una visión muy general que trata de interpretar el contexto histórico que rodea el surgimiento del dodecafonismo. Éste podría sintetizarse en la tesis de Ortega de una *deshumanización* del arte en un triple plano ético, estético y epistemológico. La *decepción* respecto al *hombre* se expresa en la búsqueda de una objetividad matemática, en la formulación de leyes asépticas no *contaminadas* de subjetividad.⁹⁹ Es aquí donde cobra pleno sentido la referencia a aquel *ethos* medieval de los neerlandeses y de *El arte de la fuga*. La propia complejidad escritural de carácter autorreferencial y autónomo sustituye al antiguo ideal de expresión como fuente de legitimación. El compositor asume su labor como *oficio*, como sometimiento a unas reglas, en un sentido afín al del artesano medieval.

Sin embargo, cuando hablamos del dodecafonismo, debemos ser plenamente conscientes de la multiplicidad de lecturas de que ha sido objeto. Tal y como afirma

⁹⁹ Veremos, en este sentido, la apelación a una relación entre el dodecafonismo y el neopositivismo del Círculo de Viena.

Fubini: «No ha habido un crítico musical ni un musicólogo que no haya dado su interpretación de la dodecafonía, sea en clave mística, pitagórica, racionalista, sociológica, etc., bien condenándola, bien exaltándola, como si la dodecafonía consistiera en una fórmula milagrosa capaz de producir, de por sí obras maestras» (Fubini, 1991: 442). Por otro lado, la adaptación y comprensión del propio método por parte de cada compositor, presenta notables diferencias. El modo flexible y personal con que Berg utiliza la nueva técnica de composición poco tiene que ver con el rigorismo weberniano. El dodecafonismo de Berg¹⁰⁰ se concibe, en realidad, como alusión a dos modos hexátonos, creando una suerte de doble modalidad simultánea tal y como aparecen en la *Suite lírica*. Robert. P. Morgan ha señalado:

La habilidad que tenía Berg para combinar música dodecafónica y no dodecafónica dentro de la misma obra refleja la suavidad con la que incorporó esta nueva técnica dentro de su anterior acercamiento técnico y estilístico. A diferencia de Webern, cuyo estilo experimentó transformaciones significativas bajo el impacto del sistema dodecafónico, Berg conservó las características esenciales de sus primeras obras (...) Berg tenía una concepción mucho menos abstracta de la serie que Schoenberg, y sobre todo mucho menos que la que tenía Webern. Para él, representaba «material musical» real, no simplemente una fuente de material fija; podía ser trabajada y variada, de la misma forma que los temas y motivos que aparecen en una composición son variados. (Morgan, 1999: 233-234).

En esta tesis nos interesa, fundamentalmente, la *imagen ortodoxa* del dodecafonismo y, en este sentido, tomamos la lectura de Webern tanto o más que la del propio Schönberg. Sin embargo, más allá de las reflexiones de los propios compositores, nuestra *versión* se centra, sobre todo, en la interpretación de alguno de los principios generales que rigen el método dodecafónico y su afinidad con el modelo compositivo del último Bach: ¿a qué valores apela la *economización* y desarrollo de un exiguo material-fuente?, ¿cuál es el trasfondo psicológico del sometimiento a las *estrictas reglas del método*?, ¿qué sentido tiene la utilización recursos compositivos no identificables por la escucha? En otras palabras, nos interesa aquella parte del dodecafonismo que *intersecciona* con el Bach especulativo, más allá de la distancia temporal y estética.

¹⁰⁰ En *Sistemas compositivos temperados en el s. XX*, Teresa Catalán ha señalado las proximidad de Berg a los planteamientos técnicos y al uso de la serie por parte de Joseph Matthias Hauer. Como es sabido, éste último disputó con Schönberg la paternidad del método dodecafónico de composición.

Por último, debemos advertir la extraordinaria ambigüedad e, incluso, el carácter contradictorio de las reflexiones estéticas del padre *oficial* del dodecafonismo. No es posible mayor ambivalencia que la desplegada por Schönberg entre *objetividad* y *subjetividad*, lo *racional* y lo *irracional*,¹⁰¹ *cálculo consciente* y *emanación del inconsciente*, *construcción* y *expresión*. Es aquí donde se hace imprescindible la labor de interpretación, la *sospecha metódica* y la aproximación hermenéutica. No son pocos los que han advertido flagrantes contradicciones en la retórica de defensa del dodecafonismo,¹⁰² y esto afecta no sólo a Schönberg, sino también a Webern, Adorno o Leibowitz. Quizás el que mejor a hurgado en esas contradicciones e incongruencias, en la distancia entre el discurso estético y la *realidad fáctica* del hecho compositivo sea Dahlhaus. En *Schoenberg and the new music* destaca la incongruencia de su versión teleológica¹⁰³ de la historia de la música, la importancia que concede al inconsciente en la creación musical y cómo debe acudir a categorías de *carácter teológico* para la comprensión de su enfoque estético:

The striking contrast between the compelling fact of Schoenberg's authority and the weakness and inadequacy of compositional-technical or historical- philosophical explanations forces one to have recourse to theological categories, which do at least make some kind of orientation posible. One may then continue to argue endlessly about their logical status- about whether they are legitimate or illegitimate examples of secularisation, whether they are structural analogies without claims to historical origins and continuity, or whether they are merely metaphors whose sole function consists in maintaining the awareness of an unresolved problem (Dahlhaus, 1990: 90).

A nuestro juicio, la retórica del dodecafonismo juega una especie de *papel compensatorio* frente a la *debilidad* que se intuye en muchos de los radicales principios axiomáticos de la técnica compositiva. Por otro lado, el dodecafonismo parece adoptar la

¹⁰¹ Tal y como señala Ross, Schönberg ya había mostrado esa ambigüedad en su periodo de *atonalismo libre*: «A la hora de justificar sus primeras obras atonales, Schoenberg resultaba quizás especialmente persuasivo cuando realzaba su dimensión ilógica, irracional. En este período, se encontraba en ocasiones en una especie de estado automático; Erwartung fue escrita en sólo diecisiete días.(...) En público, sin embargo, Schoenberg tendía a explicar sus obras más recientes como el resultado lógico, racional, de un proceso histórico» (Ross, 2010: 83).

¹⁰² E. Queipo de Llano y M. Salmerón han señalado, a propósito de esas contradicciones: «Decía [Schönberg] que toda obra artística es un organismo homogéneo en su composición y que en cada elemento particular revela su esencia íntima y profunda. Esta afirmación de tipo formalista podría parecer contradictoria con la idea del compositor de que el arte pertenece al inconsciente» (Queipo de Llano y Salmerón, 2010: 249).

¹⁰³ Tal y como señala Ross, Schönberg «expuso una elaborada teleología de la historia musical, una teoría del progreso irreversible, para justificar sus acciones» (Ross, 2010: 57).

técnica de apelación del *catch all party*, es decir, lanza una ráfaga de mensajes que tienen su efecto, precisamente, en su carácter ambivalente. Hay siempre una parte del discurso con la que uno se identifica. Esa estrategia, lejos de perjudicarlo, ha conseguido que, todavía hoy, sigamos hablando, sin un final previsto, de la técnica de composición de los doce sonidos.

Nuestra lectura del dodecafonismo, lejos de pretenderse como única y verdadera, es un intento por discriminar aquellos elementos que juzgamos más congruentes con la propia praxis compositiva. A pesar de todas las dobles lecturas, el dodecafonismo juega, fundamentalmente, la carta del *oficio*, la *retórica de lo artesanal*, la *racionalización*, el *cálculo*, la *objetividad*, el *conocimiento* y todas las implicaciones de una *estética antirromántica*. Es decir, todos ellos valores de prestigio en el ámbito intelectual y cultural alemán que no podía tolerar las *arbitrariedades* del *atonalismo libre*. El dodecafonismo simboliza una *vuelta al orden*, a la erudición compositiva de la tradición.

En su *Introducción a la filosofía de la música*, Lewis Rowell ofrece una lectura del *Doktor Faustus* de T. Mann y su interpretación de la *nueva música*, fundamentalmente del dodecafonismo. Aparecen así dos columnas a modo de oposición dialéctica entre la música del pasado y del presente:

<i>Vieja música</i>	<i>Nueva música</i>
<i>cálida</i>	<i>fría</i>
<i>natural</i>	<i>artificial</i>
<i>emocional</i>	<i>basada en la razón</i>
<i>inspirada</i>	<i>calculada</i>
<i>fértil</i>	<i>estéril</i>
<i>saludable</i>	<i>enfermiza</i>
<i>divina</i>	<i>demoníaca</i> (Rowell, 1996: 74).

Ésta es la versión que nos interesa del dodecafonismo, aquella desplegada en la novela de T. Mann y que tanto debe a la orientación del propio Adorno. Nos interesa el dodecafonismo que reclama su vínculo con *El arte de la Fuga* y, a través de ésta, con todo un acervo de valores cosmovisivos.

2.3 La invocación del dodecafonismo al último Bach y a la antigua tradición del contrapunto canónico: una revisión estética.

En este apartado recogemos el conjunto de testimonios que definen una *relación* entre el dodecafonismo y la escritura del último Bach y, por otro lado, entre estos dos momentos y la antigua tradición de la escuela de contrapuntistas flamencos. Trataremos de reflexionar en torno a la legitimidad teórica de dichas asociaciones y realizar una primera valoración de sus consecuencias.

En la serie de conferencias agrupadas bajo el título *El camino hacia la nueva música* que Anton Webern dictara entre los años 1932 y 1933, se traza una línea de evolución de la composición musical, desde los contrapuntistas flamencos hasta Schönberg, pasando por Bach, Mozart, Beethoven y Brahms, fundamentalmente. Webern defiende una *lógica* en el desarrollo de la forma musical y el lenguaje armónico cuya culminación llegaría con el advenimiento del dodecafonismo, momento en que se alcanza la *unidad integral* de la obra. Los elementos constitutivos de la música: melodía, armonía y contrapunto (todavía no se había realizado la serialización de timbre y ritmo) alcanzarían con el dodecafonismo un grado extremo de *racionalización*, nada se deja al azar, todo está exhaustivamente controlado y justificado por un marco teórico preestablecido.

En los escritos de Webern aparece, con mucha mayor insistencia, la referencia al Bach especulativo y a los contrapuntistas flamencos que a Mozart, Beethoven o Brahms. Lo que realmente se invoca es un parentesco entre el método dodecafónico de composición y los recursos del contrapunto canónico. Así lo expresa Webern en la obra citada. Primero en referencia a la escuela flamenca:

Hemos llegado a una época en la que predomina la forma polifónica de representación, y nuestra técnica de composición ha alcanzado un gran parentesco con las formas de representación de los flamencos del siglo XVI, aunque, por supuesto, contemos ahora con todos los resultados de la conquista del campo tonal armónico. (Webern, 2009: 44).

Una relación semejante, todavía más explícita, se proclama respecto al Bach de *El arte de la fuga* y la escritura dodecafónica:

Las formas canónicas y contrapuntísticas, el desarrollo temático, pueden crear muchas relaciones entre las distintas partes, y es ahí donde hay que buscar- si queremos echar una mirada retrospectiva a los antecedentes- lo que encierra la composición dodecafónica. El ejemplo más espléndido en este sentido es Johann Sebastian Bach, quien, hacia el final de su vida, escribió *El arte de la fuga*, una obra que contiene una gran abundancia de relaciones de naturaleza completamente abstracta; es la música abstracta que conocemos. (Quizá todos estemos en el camino de una abstracción semejante.) (...) *El arte de la fuga* es el equivalente de lo que nosotros escribimos en la composición dodecafónica. (Webern, 2009, 88-89 y 111).

Como señalábamos en la introducción, el interés de Webern por las técnicas de escritura canónica surge ya en su periodo formativo y cristaliza en una tesis sobre Heinrich Isaac, compositor perteneciente a la tercera generación de la escuela flamenca junto a Obrecht o Josquin des Prés. Como alumno de Guido Adler y bajo su supervisión, Webern preparó la edición del segundo libro del *Choralis Constantinus* considerada como una *summa* de la escritura polifónica de los neerlandeses. Por otro lado, su transcripción del *Ricercare* a seis voces de *La ofrenda musical*, con su característica segmentación tímbrica del tema regio, es un testimonio más de su interés por la escritura contrapuntística más compleja.

A menudo aparecen en Schönberg, alusiones a su deuda con la antigua tradición contrapuntística. En *El estilo y la idea* aparece muy clara, la conciencia de una relación entre el dodecafonismo y el contrapunto bachiano. Es más, medio en broma medio en serio, Schönberg alude a la última fuga del primer libro de *El clave bien temperado* como la primera obra dodecafónica, debido a su empleo de los doce sonidos de la escala cromática. Por otro lado, Schönberg era consciente de la relación entre Bach y los flamencos como se muestra en la siguiente cita:

La novedad del arte de Bach sólo puede entenderse comparándolo con el estilo de la Escuela de los Países Bajos (...). Los secretos de los músicos de los Países Bajos, negados de manera rotunda a los no iniciados, se basaban en un completo reconocimiento de las posibles relaciones contrapuntísticas entre las siete notas de la escala diatónica. Esto permitía al iniciado realizar combinaciones que admitían muchas transposiciones en sentido vertical u

horizontal, y otros cambios similares (...) ...Bach que conocía más secretos de los que nunca poseyeran los músicos de los Países Bajos, amplió aquellas reglas hasta el punto de que comprendieran los doce sonidos de la escala cromática. Bach llegaba a veces a utilizar los doce sonidos en tal medida, que nos inclinamos a asignarle el título de primer compositor en esta modalidad [el dodecafonismo] (Schönberg, 2007: 55).

Obviamente, la diferencia entre esa última fuga del primer libro de *El Clave bien temperado* y el dodecafonismo,¹⁰⁴ reside en que aquella se enmarca en el contexto de un lenguaje estrictamente tonal mientras que el dodecafonismo se realiza, en gran medida, como medio de asegurar un atonalismo absoluto. La mayoría de las notas extrañas a la armonía que aparecen en el sujeto¹⁰⁵ inicial de la fuga son *apoyaturas*. En este sentido, poco tiene que ver ese *sujeto* con la serie¹⁰⁶ dodecafónica, concebida para romper cualquier referencia a una tónica.¹⁰⁷ La única coincidencia reside, por tanto, en el hecho de emplear la totalidad de la gama cromática.

García Laborda en su libro *Entorno a la Segunda Escuela de Viena* insiste, una y otra vez, sobre la predilección de Schönberg por las formas contrapuntísticas y la escritura canónica: «No hace falta recordar que Schönberg compuso en distintos momentos de su vida más de 100 cánones. Esta predilección de las formas imitativas y contrapuntísticas quedó acentuada con la llegada de la atonalidad y del sistema dodecafónico, al desaparecer las estructuras formales convencionales ligadas a la época clásica-romántica» (García Laborda, 2005: 184). Para García Laborda, el contrapunto bachiano es la referencia fundamental¹⁰⁸ del dodecafonismo:

¹⁰⁴ Stuckenschmidt recoge otra alusión de Schönberg a la última fuga del primer libro del *Clave bien temperado* como virtual primer ejemplo de la técnica dodecafónica: «Antes acostumbraba a decir que Bach fue el primer compositor dodecafónico. Era una broma claro está. Ni siquiera sabía si alguien antes de él habría merecido ese título. Pero la verdad es que se fundaba esa afirmación era que la fuga 24 del primer volumen del *Clave bien temperado* empieza en sí menor con un dux en el que aparecen los doce tonos. He intentado dar con algún otro caso de esta naturaleza, pero no lo he logrado» (citado en Stuckenschmidt, 1991: 466).

¹⁰⁵ Ver *sujeto* en el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁰⁶ Ver *serie* y *serialismo* en el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁰⁷ Ver *tónica*, en el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁰⁸ En *Schönberg and the new music*, Carl Dahlhaus señala esa misma relación entre el estilo contrapuntístico de Schönberg y la polifonía bachiana: «Schoenberg sensed -and this is the justification for his orchestrations- an inner proximity or affinity between his own contrapuntal style of writing and the polyphony of Bach» (Dahlhaus, 1989: 182).

...los modelos técnicos de la Escuela de Viena fueron el cromatismo wagneriano, el trabajo motivico temático de Beethoven y Brahms y el contrapunto de los Neerlandeses, procedimientos que se elevaron a categorías fundamentales en la composición de obras inspiradas en el dodecafonismo. Pero la instancia fundamental de la música de Schönberg fue el pensamiento contrapuntístico de J. Sebastian Bach y su modo polifónico de acercarse a la música. (García Laborda, 2005: 187).

No debemos olvidar que es, fundamentalmente, el *último Bach* de las obras *especulativas*, el que aparece como referente de los compositores dodecafónicos. Aquel Bach que muchos han calificado de *medieval*, por su mirada retrospectiva y reutilización de los antiguos recursos contrapuntísticos. Ya hemos señalado, en este sentido, que el propio Bach fue contemplado en su época como un compositor anacrónico, precisamente por su empleo de técnicas (los recursos contrapuntísticos) y *formas* (la *fuga*, el *canon*, el *ricercare*...) que la mayoría consideraban desfasadas.

También Anton Ehrenzweig se refiere en *Psicoanálisis de la percepción artística*, al uso de los recursos contrapuntísticos como vínculo entre esos tres momentos: música medieval,¹⁰⁹ el último Bach y el Schönberg dodecafónico:

Las derivaciones «espejo» o «cangrejo» del orden temporal, que varían la secuencia de los sonidos consecutivos o cambian de cabo a rabo un tema o toda una pieza musical, es típica de la música medieval,¹¹⁰ de alguna de las últimas fugas de Bach y, en nuestros días, de la música dodecafónica de Arnold Schoenberg. (Ehrenzweig, 1976: 136).

Por último y como muestra de hasta qué punto está extendida esa imagen de una

¹⁰⁹ Debemos señalar que la escuela de contrapuntistas flamencos se ha interpretado como una evolución del *ars nova* y, en este sentido, es frecuente, a pesar de situarse en pleno Renacimiento, su asimilación a una concepción musical medieval. En *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Salazar ha señalado el carácter continuador de la música del Renacimiento respecto del periodo anterior: «...Renacimiento, es también una denominación que se ha tomado prestada a otras artes; pero tectónica y estilísticamente no tiene caracteres propios, sino que simplemente prolonga lo que era característico de la Polifonía vocal anterior -eminentemente destinada al templo-, dentro del terreno profano» (Salazar, 1997: 18).

¹¹⁰ El origen de las técnicas compositivas que prestan atención a la simetría visual entre líneas melódicas, puede rastrearse ya en la escritura polifónica del s. XIII, tal y como señala Manfred F. Bukofzer en *Speculative thinking in medieval music*. Sin embargo, fue en el *Ars Nova* y en las sucesivas generaciones de contrapuntistas flamencos donde ese modelo de escritura, particularmente complejo, alcanzó su cenit.

afinidad entre el dodecafonismo, el último Bach y los flamencos, hemos recogido una referencia especialmente significativa del musicólogo croata, Dusan Plavsa. Éste utiliza el concepto de *inintencionalidad* para definir aquella música concentrada en su propia interioridad y lógica autorreferencial y no tanto en un discurso comunicativo. Es decir, aquel modelo compositivo cuya alta reglamentación diluye la *intención del sujeto*.

There have been several periods in the history of music in which non-intentionality was the dominant trait, and from the point of view of creative technology these were probably the most fruitful periods. Only two examples can be mentioned here - the Dutch School in the fifteenth century and the Vienna Dodecaphonic School in the twentieth century. The former was dominated by an obsession with techniques of imitation, and the latter by the serial system of atonal dodecaphony. (Plavsa, 1981: 65).

Más adelante, Plavsa añade a estos dos periodos el caso de una obra como *El arte de la fuga* que define como *música inintencional*, a diferencia de *El clave bien temperado* en el que puede observarse una *intencionalidad expresiva*:

It is useful in this context to compare two of Johann Sebastian Bach's works - *Art of Fugue* and *The Well-Tempered Clavier*. The former is an example of non-intentional music and the latter an example of a distinctly, expressively intentional music (...) However, the composer's professed and deliberate approach in *Art of Fugue* was quite the opposite. The creative act was here confined to an exploration of the principles of form-making. Music found its content solely within itself. (Plavsa, 1981: 66).

Lo relevante de esta definición es la identificación de la obra *no expresiva* y de carácter formal-autorreferencial con la *no intencionalidad* del sujeto.¹¹¹ De algún modo, se infiere que donde *no hay expresión no hay sujeto*. En otras palabras, donde impera la forma abstracta y cerrada en sí misma no hay *subjetividad*, no hay *moción del sujeto*.

¹¹¹ Más adelante, profundizamos en ese modo de concebir la escritura musical a través de relaciones de simetría visual o la imposición de determinadas *ratio matemáticas*, como metáfora de una *erradicación de la subjetividad*. Veremos, por otro lado, las implicaciones de este modelo de escritura con la esfera de lo cosmovisivo.

A pesar de las referencias citadas y otras que aparecen más adelante, debemos matizar y revisar la naturaleza de dicha asociación entre el dodecafonismo y la tradición de la escritura canónica, sobre todo, en lo que respecta a la función de los recursos contrapuntísticos. Por otro lado, no debemos olvidar que la invocación de esa filiación con el último Bach y los contrapuntistas flamencos parte de los propios miembros de la Segunda Escuela de Viena o de sus simpatizantes de primera hora, lo que les convierte, de algún modo, en *juez y parte*.

R. Barce ha señalado la complejidad estructural interna que el dodecafonismo comparte con la obra de Bach, en referencia implícita a los recursos contrapuntísticos. Lo que distingue a ambas es la *apariencia externa* de la escucha:

Esta dificultad, presente en todas las músicas es, en su caso [Schönberg], de una especial incidencia. No sólo es un problema técnico sino que exige del intérprete -y del oyente- un esfuerzo que, en realidad, es parecido y no mayor del que se necesita para oír cualquier obra de Bach; pero en Bach la apariencia tranquilizadora de la escritura esconde y vela al oyente la terrible dificultad de su estructura y la complejidad de su esencia: el espectador queda sosegado por la superficie de la obra y ya no pretende ir a lo más profundo; pero Schoenberg - como Webern o Berg- recubre la hondura de su pensamiento con una peculiar estructura armónica, formal y rítmica que desorienta al oyente que no sabe dónde apoyarse y en qué regularidades y repeticiones puede encontrar facilidad y comodidad- para su comprensión. (Barce, 2001: 118).

El problema que se pone aquí de manifiesto es la disociación entre la *interioridad* de la obra y la entidad *estética-externa* del discurso sonoro. En Bach, la complejidad estructural interna, queda velada por un envoltorio de *apariencia tranquilizadora*. Lo que define ese *envoltorio* es el cumplimiento estricto de las reglas de la tonalidad funcional y la correcta conducción de las voces. En el caso de Schönberg, es el método dodecafónico de composición, garante de un atonalismo *absoluto*, el que define la naturaleza inasible del discurso sonoro. En la cita de Barce aparece, de nuevo de un modo implícito, la afinidad de un sustrato técnico entre el dodecafonismo y Bach. Es la *exterioridad* la que difiere, el contexto armónico tras el cual se oculta el complejo entramado contrapuntístico y sus relaciones de simetría visual.

Pero, ¿hasta qué punto, el cambio de lenguaje armónico no afecta a la naturaleza interna de la composición y a la función de los recursos contrapuntísticos?, es decir, ¿es equiparable la utilización de los recursos de escritura en espejo en el marco de la modalidad o la tonalidad funcional con su utilización en el contexto del atonalismo? La pregunta no carece de importancia pues una parte de la legitimidad y prestigio de este modelo compositivo reside en la superación de *problemas complejos*. El mérito y la pericia del compositor se cifra, precisamente, en la resolución de una dificultad técnica. Volvamos a formular la pregunta en otros términos: ¿Hasta qué punto resulta *meritorio* la inclusión de los recursos contrapuntísticos en el marco del atonalismo? En *Contrapunto* de Walter Piston encontramos la siguiente afirmación de quien fuera alumno de A. Schönberg:

Los compositores modernos han utilizado los recursos contrapuntísticos del canon, la inversión y la escritura en espejo. Su efectividad depende del estilo armónico adoptado por la obra en particular. Si se basa en un estilo en el que todas las notas se consideraban consonancias, es obvio que las combinaciones contrapuntísticas no plantean problemas técnicos para el compositor. (Piston, 1992: 219).

Presumimos que Piston se refiere al dodecafonismo y a la divisa schönbergiana de *emancipación de la disonancia*, es decir: «un estilo en el que todas las notas se consideraban consonancias». Esta valoración, de ser cierta, restaría una parte muy importante del prestigio acumulado por el método dodecafónico. La *imagen* de la composición dodecafónica como un arduo trabajo y esfuerzo mental quedaría seriamente dañada. La «hondura de su pensamiento» es la expresión que Barce utiliza para referirse a la consecución de ese complejo entramado estructural. Resulta muy evidente que la labor compositiva es asimilada como un *logro del intelecto*. Si la inclusión de los recursos contrapuntísticos en el contexto del atonalismo no plantea problemas técnicos, ¿dónde reside el *valor* y el mérito compositivo?

Cuando Webern afirma: «El arte de la fuga es el equivalente de lo que nosotros escribimos en la composición dodecafónica» se invoca, quizás, el más alto principio de autoridad y prestigio entre los compositores. La apelación a Bach y a una obra como *El arte de la fuga*, nada menos, nos remite a una concepción artesanal de la composición musical fundada en el ideal del mérito profesional. Como ya hemos señalado, dicho

mérito consiste en la resolución *virtuosa* de problemas intrínseca y objetivamente complejos. No se trata tanto de opciones *estéticas* sino de cuestiones de índole técnica que exigen una dosis no desdeñable de esfuerzo y músculo intelectual. En gran medida, una valoración favorable al dodecafonismo se sustenta sobre esa imagen de la *creación artesanal*. El propio Schönberg evoca la dificultad y complejidad del método dodecafónico¹¹² y se presenta la obra de Webern como «tallada con la maestría de los diamantes» (García Laborda, 2003: 215) es decir, la más pura imagen de la producción artesanal.¹¹³ En el círculo de profesionales de la composición, el dodecafonismo se ha visto siempre encumbrado por ese halo de trabajo riguroso y metódico.

La complejidad y *mérito* del uso de los recursos contrapuntísticos en las llamadas obras *especulativas* de Bach, desde *El arte de la fuga* a *Las variaciones canónicas*, reside en el hecho de asumir una serie de estrictas reglas de carácter eminentemente *extramusical*, sin alterar las reglas genéricas definidas por el sistema tonal. Lo mismo ocurría en el caso de Ockeghem y los contrapuntistas flamencos, éstos debían cumplir con las obligaciones impuestas por el *canon*,¹¹⁴ en el contexto de un lenguaje modal.

El caso del recurso contrapuntístico de la *retrogradación*¹¹⁵ consistiría, en exacta analogía con el lenguaje, en escribir palíndromos. Si damos la vuelta a una frase, es decir, si aplicamos el principio de la retrogradación a la oración, *La muerte no existe*, obtendremos el siguiente resultado: *Etsixe on etreum al*. Obviamente, la segunda frase carece de significación lingüística pues hemos realizado la retrogradación sin tener en cuenta ninguna contenido-marco semántico. Un verdadero palíndromo con sentido semántico es: *Dábale arroz a la zorra el abad* que se lee igual en ambos sentidos. Otro tipo de recurso, que parte del mismo principio de retrogradación, podría dar como resultado una nueva frase o palabra pero siempre con un significado concreto. Por ejemplo, de la retrogradación de la palabra *Roma* resulta la palabra *amor*. En el caso de Bach ese marco semántico superior no es otro que la tonalidad, en el caso de los compositores flamencos una armonía modal.

¹¹² En *El estilo y la Idea*, en el capítulo titulado, *La composición con doce sonidos*, afirma Schönberg: «...no resulta fácil componer de esta forma, sino diez veces más difícil» (Schönberg, 2008: 102).

¹¹³ Esa imagen de *tallador de diamantes* se debe a la valoración que Stravinsky hiciera de Webern.

¹¹⁴ *Canon* en el sentido de *regla* u *orden*, *a priori*, impuesta a una composición.

¹¹⁵ Ver glosario de términos y conceptos musicales.

El argumento de Piston que niega toda dificultad a la incorporación de los recursos contrapuntísticos «en un estilo en el que todas las notas se consideraban consonancias» es válido para ciertas formas de atonalismo pero, sólo hasta cierto punto, para la sistematización dodecafónica. Si concebimos el método dodecafónico como el *negativo* de todas aquellas normas que rigen el sistema de la tonalidad funcional nos encontramos, en realidad, ante una nueva y estricta reglamentación. Todo lo que es válido en el sistema tonal es proscrito por el sistema dodecafónico. La prohibición de utilizar cualquier intervalo melódico o armónico que pueda evocar la tonalidad (terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas) se convierte en una restricción no desdeñable. En ese sentido, el dodecafonismo regula un orden vertical y no sería del todo válido considerar que «las combinaciones contrapuntísticas no plantean problemas técnicos para el compositor». ¹¹⁶ Así, el atonalismo dodecafónico puede contemplarse como reverso y negación de la tonalidad y su entidad como marco de regulación se deriva del hecho de erradicar cualquier posible sentido de jerarquización tonal en el sistema. Aquella frase retrogradada a partir del enunciado, *La muerte no existe*, daba como resultado, *Etsix e on etreum al*; pues bien, esta no sería del todo válida como analogía del dodecafonismo pues presenta, al menos, tres monosílabos con significación semántica: *si*, *re* y *al*.

Está por ver, sin embargo, si el modo en que el dodecafonismo regula ese orden vertical es asumible como *armonía racionalizada* ¹¹⁷ en el sentido en que se define en la tonalidad funcional. La distinción entre consonancia y disonancia en el marco del sistema tonal, define un sentido de direccionalidad de las progresiones armónicas, una jerarquización en torno a los grados tonales, una sintaxis alrededor de los hitos cadenciales etc, nada de eso se da en el dodecafonismo. La cuestión es que el dodecafonismo parece querer solventar esa ausencia de sintaxis del atonalismo a través de la utilización de los recursos contrapuntísticos, esto es lo que marcaría la diferencia respecto a las obras especulativas de Bach. En éstas, el empleo de los recursos

¹¹⁶ En cualquier caso, en lo que respecta a la incursión de los recursos contrapuntísticos, las reglas del dodecafonismo no pueden compararse al grado de exigencia y coerción de la tonalidad. En otras palabras, resulta bastante más complicado escribir una retrogradación bajo el marco de la tonalidad que en un contexto atonal.

¹¹⁷ Sin duda es la falta de un orden preciso de reglamentación de la armonía, más allá de su conformación como negativo de la tonalidad, el talón de Aquiles del dodecafonismo. El propio Schönberg confió al futuro el momento de su plena racionalización. En este sentido ha señalado F. Monjeau: «Schönberg prefería hablar de una tonalidad interior; se trataba, en verdad, de una tonalidad “momentáneamente” interior, cuyo status objetivo y racional sería palpable en el futuro» (Monjeau, 2004: 56).

contrapuntísticos no sirve, en modo alguno, para legitimar el marco armónico pues éste no es otro que el sistema tonal que, obviamente, no necesita legitimación alguna. Una retrogradación o una inversión deben someterse al marco superior de la tonalidad y su sintaxis. Es cierto que estos juegos de simetría visual permanecen ocultos al escrutinio auditivo pero no así la tonalidad que es, en realidad, la que aporta el *sentido*. En el caso del dodecafonismo, por el contrario, los recursos contrapuntísticos se emplean con el fin de dotar de una sintaxis al atonalismo pero, si estos no son identificables a través de la escucha ¿cuál es entonces su cometido?

La cuestión que se plantea no sería tanto la del mérito o dificultad de integrar los recursos contrapuntísticos en un contexto atonal sino de valorar la función *real* del dodecafonismo, es decir, ¿en qué medida afecta la reglamentación dodecafónica al discurso sonoro? Es significativo que apenas sea posible distinguir auditivamente una pieza atonal de una atonal-dodecafónica como ocurre en las *Cinco piezas para piano* op. 23 del propio Schönberg. ¿De qué sirve entonces el dodecafonismo?, ¿dónde reside su eficiencia musical?

La *necesidad* del dodecafonismo debe asumirse, quizás, como una necesidad psicológica por parte del compositor. Probablemente, Schönberg sintió un vértigo inefable frente al nuevo lenguaje de aquel *atonalismo libre* que dejaba un margen demasiado grande a su discrecionalidad. El creador se siente más seguro con reglas y normas precisas. El dodecafonismo puede interpretarse, en este sentido, como una regulación *de puertas adentro*, como aquellos *secretos de cocina* que no deben revelarse y que forman parte del oficio. En *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural*, Erwin Leuchter reflexiona en torno a ese momento crítico que debió superar el *expresionismo musical*, aquella breve etapa del atonalismo libre y del *Pierrot Lunaire*:

En este momento crítico del arte expresionista -pues un arte sin leyes constructivas deja de ser un arte- los compositores, incitados por un natural instinto de autoprotección, buscaron nuevas leyes constructivas. (...) Así, los compositores llegaron a buscar las nuevas leyes constructivas en la melódica, reemplazando la obligación del desarrollo armónico de la música tonal, por un nuevo sistema constructivo melódico. Dicho sistema es la famosa «técnica composición en 12 tonos». (Leuchter, 1942: 198).

En cierto sentido, el método dodecafónico de composición revela una *fe irracional* en la *forma*. La cuestión es que no toda *forma* o sistema de ordenación es necesariamente relevante y significativo en su aplicación al discurso sonoro. F. Monjeau recoge en *La invención musical* las reflexiones de C. Levi-Strauss al respecto vertidas en *Mitologías, El hombre desnudo*. Éste señala, con extraordinario acierto, el modo en que el *estructuralismo musical*¹¹⁸ ha invertido la relación entre forma-estructura y significación-contenido:¹¹⁹

En vista de que las ciencias humanas han sacado a la luz las estructuras formales detrás de la obra de arte, hay quien se apresura a fabricar obras de arte a partir de estructuras formales. Pero no es nada seguro que esas estructuras conscientes y artificialmente construidas, en que se inspiran, sean del mismo orden que las operaciones en el espíritu del creador, sin que se diera cuenta casi nunca (...) una estructura cualquiera no se torna automáticamente significativa para la percepción estética en virtud del mero hecho de que todo significante estético sea la manifestación sensible de una estructura. (citado en Monjeau, 2004: 88-89).

En definitiva, debe revisarse, en su concreción musical, esa asociación entre el dodecafonismo y la tradición de la escritura canónico-contrapuntística articulada en torno al empleo de los recursos contrapuntísticos. El sentido y funcionalidad de su empleo depende de su relación con el marco *superior* de la modalidad, la tonalidad o la atonalidad. El dodecafonismo surge como necesidad de resolver la incapacidad del atonalismo para articular formas extensas al margen de un texto o programa. En este sentido, el nuevo *método de composición de los doce sonidos*, sólo consigue su objetivo a medias. Su *coherencia lógica* y *unidad formal* se realiza, únicamente, en el plano de las relaciones abstractas de la interioridad escritural. El caso de Bach es completamente

¹¹⁸ Se refiere Levy-Strauss, con toda probabilidad, al dodecafonismo y al serialismo integral.

¹¹⁹ El propio Adorno, a pesar de la ambigüedad o, dicho en un sentido positivo, *carácter dialéctico*, con la que trata este tipo de cuestiones, era plenamente consciente de este hecho enunciado en su crítica al dodecafonismo. Tal y como señala D. Armendáriz: «La objeción principal que Adorno esgrime hacia la atonalidad es la misma que lanzará también al dodecafonismo de Anton Webern y a ciertas corrientes de la pintura abstracta: la fetichización del material, que considera la materia significativa en sí misma, al margen de su formalización por el trabajo subjetivo» (Armendáriz, 2003: 279). También E. Fubini ha recogido esta valoración de Adorno: «En la racionalización -afirmaba Adorno- se oculta un pésimo factor irracional: la confianza en el hecho de que una materia abstracta pueda disponer en sí misma de un significado. Pero está el sujeto, al que no se le reconoce en la materia, cuando únicamente el sujeto puede ser quien dote de algún sentido a la materia. El sujeto se deslumbra con la esperanza de que las materias en que se ocupa puedan sustraerlo al círculo mágico de la propia subjetividad» (Fubini, 1994: 145).

distinto, pues la utilización de los recursos contrapuntísticos no se plantea como necesidad de una nueva reglamentación formal-sintáctica. Es la lógica discursiva de la tonalidad la que aporta sentido a una obra como *El arte de la fuga*, los recursos contrapuntísticos representan, únicamente, un segundo nivel de lectura escondido y camuflado.

A pesar de nuestras ponderaciones, no es menos cierto que la crítica al dodecafonismo coincide, en gran medida, con la crítica de Scheibe a una orientación matemático especulativa de la composición musical que afectaba al propio Bach. Sin embargo, la cuestión a debate no es sólo si existe una *congruencia fisiológica necesaria* entre un *orden matemático* y el orden de la percepción *humana*, sino sus implicaciones en la esfera de lo moral y cosmovisivo. ¿Qué valores se expresan en aquel ideal musical que trata de imponer una *racionalidad* ajena a la capacidad y naturaleza perceptiva del hombre?

Pero, ¿por qué consideramos tan relevante valorar la *legitimidad musical* de la asociación entre el dodecafonismo y la escritura canónica del último Bach? A nuestro juicio, el dodecafonismo *utiliza* a Bach para legitimarse. La opción del dodecafonismo por un lenguaje compositivo sustentado en una *lógica interna* de carácter *abstracto* y sin un referente auditivo necesario, marcará el futuro de la vanguardia musical de la segunda mitad del s. XX. A partir de ese momento se abre una brecha insalvable entre público y compositor. Si el primer atonalismo se presentaba como un intento de superar los límites de la expresividad a través de una búsqueda esencialmente subjetiva y experimental, el dodecafonismo, por el contrario, apela a una lógica formal, a un rigor docto, a la erudición y el conocimiento. Son estos elementos los que construyen una muralla infranqueable para el aficionado a la música y una coartada perfecta para la vanguardia musical.

Sin embargo, desde una perspectiva amplia, nuestra *sospecha* de la *fragilidad e incongruencia* de los argumentos técnico-musicales del dodecafonismo es, hasta cierto punto, irrelevante. Quizás es la *imagen* del dodecafonismo lo que cuenta y no tanto su concreción musical. El dodecafonismo se afirma, esencialmente, como *discurso*, como defensa de determinados valores e ideas de indudable prestigio. Es su postura *moral*

intransigente, su defensa radical de una determinada tradición y concepción de lo musical lo que le convierte en un hito, en un referente arquetípico. Es la apelación a un *orden cultural* concreto lo que le confiere al dodecafonismo su *valor*. En síntesis, más allá del modo en que el dodecafonismo se realiza musicalmente, lo cierto es que su discurso enfatiza toda una serie de criterios y valores presentes en la escritura del último Bach.

Como ya hemos señalado, a menudo se han presentado las últimas obras de Bach y su retorno a modelos arcaizantes de la escritura canónica, como resistencia a la nueva estética galante de signo cortesano, aquélla del primer Haydn y de los hijos de Bach. Por otro lado, con un cierto carácter de paralelismo simbólico, el dodecafonismo supone la culminación de un programa *antirromántico* en radical oposición a una estética *aburguesada*. En ambos casos, podemos advertir un cierto sesgo *aleccionador* que casi podríamos calificar de *moralizante*.¹²⁰ Quizás ese retorno a determinados principios de una concepción estética tardomedieval que pervive y culmina con los contrapuntistas flamencos, es el elemento fundamental de esa *intersección* entre el dodecafonismo y el Bach especulativo. La restitución de esos antiguos modelos compositivos supone, simbólicamente, la evocación de un *antiguo orden* cultural. Es la significación sociológica de esa *evocación* lo que tratamos de esclarecer.

Hay una cuestión fundamental que debemos tener muy presente. En muchos aspectos, la asociación entre Bach y Schönberg, Bach y Webern o Bach y el dodecafonismo, se sustenta sobre una recepción de la obra de Bach surgida en el s. XIX. Es, en este momento, cuando se construye una nueva *imagen* de la figura de Bach y de su música. Tal y como señala C. Dahlhaus:

La música de Bach fue redescubierta -más bien, descubierta- y se le otorgó así autonomía estética, haciendo abstracción de su destino primitivo de música que debía cumplir un objetivo determinado. Al adquirir autonomía estética pudo convertirse en paradigma y expresión clásica de la idea central de la música absoluta. (Dahlhaus, 2003: 137).

¹²⁰ En el epílogo a su *Sociología de la música*, Adorno relaciona la resistencia de Bach respecto a la música de su tiempo, con la actitud insobornable de la Segunda Escuela de Viena frente al *mercado* (Adorno: 2009, 422).

La reflexión de Dahlhaus es válida, por ejemplo, para las cantatas o las pasiones que fueron concebidas para una función definida dentro de la esfera eclesiástica. En cualquier caso, nosotros nos hemos centrado, exclusivamente, en aquellas obras de la última década creativa que no deben someterse a ningún texto o programa. Al mismo tiempo, son éstas las que presentan un mayor grado de especulación y carácter autorreferencial y, en este sentido, son el paradigma de *música absoluta*.¹²¹

2.4 Análisis de la *forma* y la *techné* compositiva.

En este apartado tratamos de profundizar en aquellos elementos que nos permiten trazar un paralelismo general entre el planteamiento estético y formal del dodecafonismo y el de las últimas obras de Bach. Sabemos, por otro lado, que ambos nos remiten a un modelo anterior, aquel de la antigua tradición de los contrapuntistas flamencos. No olvidamos que se trata de mundos culturales y lenguajes estéticos distintos, separados por siglos. Ya hemos señalado que los paralelismos que planteamos se sitúan en un plano formal y organizativo interno, y no tanto en la exterioridad sonora.

En el primer apartado tratamos de la cuestión de la audibilidad de ciertos recursos compositivos, fundamentalmente, los llamados recursos contrapuntísticos. Nos servimos, en este análisis, del concepto de *ensimismamiento en la escritura*, es decir, la consecución de un modo de ordenación de los sonidos generado en la misma escritura y definido por su carácter autónomo y autorreferencial. Por último, abordaremos las distintas hipótesis sobre el origen de los recursos contrapuntísticos tratando de interpretar el sentido paradójico de su evolución histórica.

¹²¹ En cualquier caso, resulta curioso cómo, incluso en estas obras, aparece algún tipo de *funcionalidad o dependencia social*. En principio, *El arte de la fuga* se concibe como un tratado sobre las formas más complejas de escritura contrapuntística. Las *Variaciones Goldberg*, si aceptamos la anécdota referida por Forkel, fueron un encargo del conde Kaiserling para aliviar sus noches de insomnio. Por otro lado, esta obra forma parte de los *Clavier-Übung* (ejercicios para teclado) y su finalidad es, esencialmente, pedagógica. *La ofrenda musical* es un regalo de Bach a rey Federico de Prusia, como recuerdo de su celebre encuentro en mayo de 1747 en Potsdam. Por último, Las *Variaciones canónicas* sobre el coral *Vom Himmel Hoch* fue la obra que Bach presentó para su entrada en la *Sociedad Mizler*.

En el segundo apartado analizamos los criterios que rigen la forma musical en el dodecafonismo y en la escritura del último Bach. Trataremos de los principios de: *unidad, coherencia, economización de medios y desarrollo* que rigen un sentido de la forma musical. Por otro lado, proponemos una analogía entre el *tema* o *sujeto* de una obra como *El arte de la fuga*, y la *serie* dodecafónica. Exploraremos la huella de un *estilo de pensamiento* en este imperativo de la forma musical que obliga a deducir de un exiguuo material inicial, la totalidad del desarrollo de la obra.

Como ya hemos señalado en la introducción a este capítulo, es el análisis de las características formales y estéticas de este particular modelo de composición musical, lo que nos permitirá la posterior inducción de elementos sociológicos y cosmovisivos. Nuestro enfoque trata de dar respuesta a preguntas del tipo: ¿qué visión del mundo se refleja en una composición musical altamente racionalizada y formalizada? o ¿qué tipo de pensamiento o *idea* se expresa en un tipo de escritura *predeterminada* que aspira a un grado máximo de *necesidad*?, ¿qué valores sociales se reflejan en el imperativo del máximo desarrollo de un tema musical?, ¿cuál es, en definitiva, el sentido psicosocial de la *forma* de una obra dodecafónica o de un *contrapuntus* de *El arte de la fuga*?

2.4.1 Fe en un orden visual y umbral de *audibilidad*: el origen de los recursos contrapuntísticos.

Quizás, sólo a través de un sistema de notación musical capaz de concretar la altura y duración del sonido, es posible entender un fenómeno cultural como el desarrollo de la gran polifonía o el mismo concepto de *forma musical*. El propio Weber reflexionó sobre la trascendencia de la notación en el devenir de una música específicamente occidental:

Si se pregunta por las condiciones específicas del desarrollo musical occidental, corresponde aquí en primer lugar el invento de nuestra notación musical moderna. En efecto, una notación como la nuestra es para la existencia de semejante música de una importancia mucho más fundamental que, por ejemplo, la modalidad de la escritura fonética para la existencia de las obras de arte del lenguaje... (Weber, 2002: 1161).

No parece posible el desarrollo de una *forma* musical compleja sin el referente escrito. El hecho excepcional es que, a partir de la notación, comenzó a desarrollarse muy pronto, una forma de ordenación autónoma cuyo origen no era la imaginación auditiva. Hablamos, en este sentido, de un fenómeno de *ensimismamiento en la escritura* que no tiene precedentes en otras músicas. Existen, efectivamente, modos de ordenación que se concentran en la propia lógica escritural, a través, por ejemplo, de la disposición en simetría visual de las líneas melódicas o de la aplicación de *ratios* matemáticas sobre los valores temporales. Nace así, la posibilidad de crear, *en la partitura*, un orden visual autónomo en *tensión* con el discurso sonoro. F. Alberto Gallo ha señalado esas nuevas posibilidades que se generan desde el momento en que aparece una notación musical ¹²² avanzada:

Desde el momento en que Guido había comenzado a enseñar que una línea melódica podía ser representada gráficamente en el espacio de una página, había llamado la atención sobre la perspicuidad de ciertas correspondencias entre los diseños musicales. Por ejemplo, el efecto especular de una figuración expuesta en lo agudo e inmediatamente reexpuesta en lo grave: «Como cuando vemos nuestra imagen reflejada en el agua de un pozo». O también el caso de una melodía que desciende y luego vuelve a subir a través de los mismos intervalos. (Gallo, 1987: 9).

Esta tendencia a ordenar el material sonoro *más allá* de un referente auditivo se ha relacionado, como ya hemos apuntado, con un ideal musical pitagórico, y se ha contemplado, históricamente, como referente del máximo prestigio estético e intelectual. Uno de los objetivos de nuestra tesis es el de profundizar en el origen histórico y sociológico de esta racionalización *metamusical* de la *forma* y tratar de entender los motivos por los que se ha conformado, finalmente, como modelo *ideal* de una de las vanguardias de la música contemporánea.

La dicotomía esencial entre *escritura* y *discurso sonoro*, que podemos identificar también con el binomio *construcción-expresión*, se hace explícita en la confrontación *ojo-oído*, es decir, la división entre aquella música que tiende a legitimarse en el

¹²² En *La música como concepto*, Robin Maconie se refiere a ese mismo fenómeno de especulación musical y referencias visuales a partir de la notación musical: «la propia notación creó la posibilidad de una especulación musical de carácter abstracto. Hay música inspirada en la idea de dibujar con sonidos, de examinar conceptos musicales de forma, perspectiva y diseño proporcional» (Maconie, 2007: 188).

escrutinio visual frente a aquella otra que se justifica desde la escucha. Mientras que la racionalidad visual se asocia a una lógica racional matemática, una legitimidad auditiva se asume, en última instancia, como elemento subjetivo. El *ojo* se presenta como sentido de lo tangible mientras que el *oído* permanece en el terreno de lo inasible y lo impreciso. Por otro lado, la *vista* se asocia al *intelecto* y a la posibilidad de una contemplación analítica y distante mientras que se desconfía de la capacidad perturbadora del *oído*.

La reflexión musical y estética, a lo largo de la Edad Media, está fuertemente condicionada por un elemento moralizante que tiende a coartar todo aquello asociado con el placer sensitivo. De lo que se trata es de separar la contemplación pura y desinteresada del goce sensual sujeto a un apetito de los sentidos. A este respecto ha señalado Raymond Bayer en *Historia de la Estética*:

Santo Tomás, al preguntarse si es posible experimentar un goce sin deseo por y gracias a la mera apreciación, responde afirmativamente. Justo el dominio de lo bello es un dominio que nos proporciona un placer sin que haya un deseo de por medio; comienza en el momento en que, después de aprobar las formas que tenemos enfrente, gozamos sin deseo. Además, los objetos penetran a nuestro interior exclusivamente por la mirada, y de todos nuestros sentidos es la vista la más desinteresada, ya que goza meramente de la superficie de todas las cosas. (Bayer, 2002: 90).

El *ojo* es el sentido racional y analítico por antonomasia, asociado con la discriminación intelectual. Esta misma idea aparece, de un modo muy significativo en las reflexiones estéticas de Anton Webern: «... en un sentido figurado, comprensible es algo que se puede abarcar con la mirada, cuyos contornos podemos diferenciar» (Webern, 2009: 35). El *oído*, por el contrario, representa lo oscuro, lo irracional y placentero. En este sentido, comenta Bayer: «Por lo que respecta al *oído*, es un sentido más bien sospechoso durante la Edad Media» (Bayer, 2002: 90).

El hombre que participa de lo musical a través del *oído* involucra un goce corporal que debe ser proscrito, mientras que aquel que lo hace a través de la razón es capaz de mantener la distancia de una *contemplación intelectual*. Lo extraordinario es el modo en que un ideal propio de la Edad Media, cuyo origen remoto debe situarse en Pitágoras y Platón, vuelve a aparecer en la reflexión estética de una de las vanguardias más

significativas de la música del s. XX. En *Doktor Faustus* de Thomas Mann, se da testimonio de ese ideal de la música por encima de una necesidad auditiva:¹²³ «En realidad hay música que no contó nunca con ser oída; es más, que excluye la audición» y, todavía más lejos, como un *más allá de los sentidos*: «Quién sabe, decía Kretzschmar, si el deseo profundo de la Música es el de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma» (Mann, 2004, 89).

Es muy significativo como aparece en *Doktor Faustus*, una asociación implícita entre el pitagorismo, los contrapuntistas flamencos, *el último Bach especulativo*¹²⁴ y la *nueva música*. Ciertamente, ésta no es una *idea* de T. Mann que, como es sabido, pidió el asesoramiento musical de Adorno, sino un *tema* recurrente en la estética y la filosofía de la música. De algún modo, se proyecta sobre esos momentos de la historia de la música, un elemento común, el *ideal* de una música que no requiere de una materialización sonora pues su legitimidad reside en su valor como entidad lógica autónoma. Es el orden visual por encima del orden sonoro lo que otorga a esa música un rango intelectual y *moral*. Así aparece en *Doktor Faustus* la referencia a los contrapuntistas flamencos:

Cuando, por ejemplo, los maestros flamencos del estilo polifónico, en su infinito afán de jugar con las voces, establecían la relación contrapuntística de modo que una voz igualara a la otra leyéndola al revés, no tenía esto gran cosa que ver con la sensibilidad sonora y más bien podía creerse en el deseo de cosquillear el ojo de las gentes del oficio (...) ejemplos de pitagorismo, de travesuras hechas, si así puede decirse, a espaldas del oído, en las que la

¹²³ La referencia de T. Mann al Bach especulativo, relacionado con la idea de una música *más allá de lo auditivo*, se realiza a través del *Ricercare a 6* de la *Ofrenda Musical*: «Así ocurre con un canon a seis voces de Juan Sebastian Bach, escrito sobre una idea temática de Federico el Grande. Se trata de una composición que no fue escrita ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento, concebida al margen de toda realización sensorial, y que de todos modos es música, tomando la música como una pura abstracción» (Mann, 2005: 89).

¹²⁴ John Butt recoge en *Vida de Bach* esa referencia al pitagorismo. A partir de una autógrafa atribuido al compositor en el que se afirma: «...la finalidad última o propósito final de toda música y por tanto también del bajo continuo no es más que la alabanza de Dios y el recreo del alma. Donde esto no se tiene en cuenta no hay verdadera música, sólo vociferación y cantinela diabólica», Butt realiza la siguiente interpretación: «...el tono del pasaje es enteramente coincidente con la teoría contemporánea, que muestra el tardío florecimiento de la visión pitagórica de la música bien compuesta como armonía natural (...) probablemente Bach sostenía la opinión de la teoría tradicional según la cual la música per se es de valor sagrado» (Butt, 2000: 85-86).

Música parece haberse divertido una y otra vez, y acababa por declarar que, a su juicio, y en último análisis, había que atribuir las a la secreta inclinación al ascetismo que existe en la Música, a su innata castidad, por no decir antisensualidad. (Mann, 2005: 88).

Ese modelo de escritura, altamente especulativo, aparece asociado a un amplio campo semántico: *pitagorismo*, *juego intelectual* de las *gentes del oficio*, una *inclinación al ascetismo* y, por último, un *homenaje a Dios*.¹²⁵ Se conforma así una *imagen cultural y comprensiva* como *constelación*¹²⁶ en el sentido ya definido en el primer capítulo. De algún modo, la lectura de T. Mann puede ser asumida como una sociología del conocimiento regida por un ideal de *comprensión*.

El goce estético, entendido como la contemplación intelectual de una relación armónica de proporciones numéricas, fue una constante en el pensamiento griego. Un juicio sobre el valor estético de la *forma* se manifiesta, de un modo evidente, en la arquitectura, la pintura y la escultura. La apelación a la vista se asimila pronto como apelación al intelecto y un juicio estrictamente visual se compone de parámetros susceptibles de racionalización. El problema surge con la traslación de ese análisis intelectual-visual al ámbito de la música. Es una evidencia axiomática el hecho de que todo contenido es potencialmente reducible a *forma*, es decir, que en última instancia, *todo es forma*. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el *contenido estético* se manifiesta en la música en su especificidad como lenguaje esencialmente sonoro, de modo que un sustrato formal que no apele a una identificación auditiva se desmarca de una justificación como *deber ser* estrictamente musical. Se produce entonces un solapamiento en el ámbito de la percepción estética pues dos jueces, *vista* y *oído*, pugnan como criterio de validez.

Uno de los argumentos esenciales para la *acusación* de hermetismo dirigido a las últimas obras especulativas de Bach y al dodecafonismo se centra en el empleo de técnicas compositivas que *no resuelven en la escucha* y, sin embargo, han servido históricamente para legitimar una presunta coherencia y *racionalidad* compositiva. Es

¹²⁵ En otro pasaje del *Doktor Faustus* leemos: «Los flamencos primitivos compusieron, en honor de Dios, los más rebuscados ejercicios musicales, ejercicios concebidos al margen de toda sensualidad, puras operaciones de cálculo» (Mann, 2004: 101).

¹²⁶ Volveremos sobre esta particular *constelación* al final de este capítulo, en el momento de definir un ideal de *Symmetria* enfrentado al de *euritmia*. Ambos conceptos se conforman como tipos ideales o *polos puros* para la comprensión de una dialéctica entre *construcción* y *expresión*.

decir, la *necesidad auditiva* ha sido sustituida por una *racionalidad visual*. Sobre el carácter *no musical* o *extramusical* de determinados recursos compositivos seducidos por un orden visual espacial, merece la pena citar el testimonio de Jankélévitch en *La música y lo inefable*:

Habría que denunciar así mismo el visualismo de todos los que hablan de inversiones e incluso de rimas musicales. Ello significa olvidar que la música está hecha para ser escuchada y no para ser leída, y que la simetría, producto de la intuición visual, no es reconocible por el oído. Porque, en efecto, una trayectoria en el espacio puede ser recorrida en los dos sentidos, se aplica a la música la idea de un ciclo o de un ir-y-volver, como si el movimiento musical fuera reversible (...) La música no es una caligrafía proyectada en el espacio, sino una experiencia vivida análoga a la vida. Hay que recordar, simplemente, que la música se dirige al órgano llamado oído. (Jankélévitch, 2005: 146-147-148).

Hay, sin embargo, una cuestión que no podemos pasar por alto. Si, principalmente, la acusación de hermetismo se fundamenta en la imposibilidad de captar determinados elementos a través de la escucha ¿acaso no entra aquí en juego la capacidad del oyente y su formación? Éste es el argumento en el que se escudan a menudo los compositores, desplazando la carga de la prueba del lado de un auditorio deficientemente formado. La cuestión de la imposibilidad o extrema dificultad de percibir auditivamente, de un modo consciente, determinados recursos de escritura musical es un problema teórico-estético al que hubo de dar respuesta el dodecafonismo y que, a nuestro juicio, no logró formular de un modo convincente. Ehrenzweig recoge, en este sentido, un ejemplo relatado por el propio Schönberg que, no obstante, tomaremos con suma cautela:

Arnold Schoenberg dice en *Style and idea* que le preocupaba la aparente ausencia de relación entre los dos temas principales de su Sinfonía de Cámara y pensó en suprimir el segundo tema. Pero veinte años después descubrió que el segundo tema era una derivación «cangrejo» del primero; era «de naturaleza tan complicada» que dudó que cualquier compositor se hubiese ocupado deliberadamente de construir un tema de esa manera; pero nuestro subconsciente lo hace involuntariamente... la mente de un creador musical puede actuar subconscientemente con una serie de sonidos sin preocuparle su dirección. (Ehrenzweig, 1976: 143).

Lo que, desde nuestro punto de vista, se pone aquí de manifiesto es una alarmante falta de acuerdo en torno a lo que debe entenderse por *relación musical entre dos temas*. Schoenberg no captó en veinte años una relación musical perceptible auditivamente, lo que finalmente halló no fue dicha *relación* sino una *retrogradación* que, como ya hemos insistido, no tiene un efecto *tangible* sobre la escucha. Lo que demuestra esta anécdota es la extrema fragilidad y carácter aparente de los conceptos de *unidad*, *relación* y *forma* en el dodecafonismo. Por otro lado, nos hemos tomado la molestia de cotejar la relación aducida por Schönberg en *Estilo e idea*, entre aquellos dos temas de la Sinfonía de Cámara, y ésta dista mucho de lo que entendemos por una retrogradación mínimamente ortodoxa.¹²⁷

La cuestión de la imposibilidad de percibir, auditivamente, determinados recursos musicales es tratada, a menudo, de un modo evasivo o artificialmente humorístico. Pero, el asunto no es, en absoluto, baladí pues en el fondo se encuentra siempre la insidiosa pregunta ¿a quién va dirigida la música?, ¿qué sentido tiene escribir aquello que, en última instancia, no tiene consecuencia auditiva alguna?, ¿qué entendemos por *lógica musical* si ésta no apela a la intelección y el escrutinio de la memoria auditiva? Stuckenschmidt ha reflexionado en torno al problema de la extrema dificultad que representa la identificación auditiva de una serie retrogradada y la respuesta poco convincente de Schönberg:

La retrogradación requiere una cuidadosa atención por parte del que escucha y una cierta cuantía de esfuerzo intelectual. El mismo Schönberg utilizó un ejemplo para defender las técnicas en espejo. Un sombrero, decía, es siempre un sombrero, tanto si se mira desde arriba o desde abajo, de lado o de frente. Sin embargo, lo que no decía el ingenioso ejemplo de Schönberg es si todo el público puede diferenciar una serie de doce notas tan claramente como ver un sombrero. (Stuckenschmidt, 1991: 94).

Webern propuso una imagen muy similar a la de su maestro: «Un cenicero, visto desde diferentes ángulos, sigue siendo un cenicero; sin embargo, sería algo diferente. Una idea debe ser representada de la forma más variada posible» (Webern, 2009: 107). Pero Webern todavía llega más lejos sobre esta cuestión. Según su testimonio *no importa*

¹²⁷ Se trata de un movimiento cancrizante o retrogradación, que sólo toma en cuenta determinadas notas, aquéllas que cumplen con la regla, desechando otras que no considera fundamentales.

si se escucha o no la serie y sus mutaciones canónicas.

No importa que el oído no entrenado no pueda seguir siempre la secuencia de la serie, eso no causa el menor daño; también en la tonalidad, la unidad se intuyó casi siempre de un modo inconsciente. La secuencia de la serie puede repetirse varias veces, de un modo idéntico incluso, como en el soneto de la *Serenade* de Schönberg. Algo perdurará, aún en el alma ¹²⁸ más ingenua. (Webern, 2009: 108).

Es el momento de revisar qué dificultades presenta, realmente, la identificación auditiva de la serie y si éstas pueden ser superadas. Sabemos que la serie dodecafónica es el principio motriz generador de todo el discurso compositivo y, en este sentido, puede hablarse de una coherencia deductiva en la que todo el desarrollo es producto de la manipulación de una única *causa primera*. Sin embargo, ¿qué consecuencias devienen de ese rigor unificador en un plano estrictamente auditivo?

Analicemos uno por uno los recursos del método dodecafónico y la posibilidad *real* de su identificación auditiva. **Primero:** La memorización auditiva de la serie resulta, en principio, compleja debido a la ausencia radical de cualquier jerarquización tonal y a su propia longitud. **Segundo:** La asimilación auditiva de la inversión, retrogradación e inversión retrógrada¹²⁹ de una serie dodecafónica resulta de una complejidad extrema por no decir insalvable. La sola identificación visual de estos recursos contrapuntísticos canónicos exige ya un esfuerzo y puede afirmarse, exceptuando la inversión, que la naturaleza de su mecánica no obedece a una lógica auditiva. **Tercero:** La posibilidad de variar el registro y la duración de las notas añade todavía un grado de dificultad a la identificación de la serie y sus permutaciones. **Cuarto:** Si las notas que conforman la serie original o permutada no están dispuestas linealmente sino integradas en un acorde¹³⁰ disonante de tres o más sonidos, su detección sobrepasaría, con mucho, los parámetros de una escucha humana «normal». Exactamente las mismas conclusiones aparecen en *Contrapunto creativo* de J. Forner y J. Wilbrandt. En relación a un fragmento

¹²⁸ Éste es un ejemplo más de esa ambigüedad entre lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente en el círculo de Schönberg. Alusiones al *alma* se mezclan con apelaciones a una racionalidad objetiva casi científica.

¹²⁹ Ver en el glosario de términos y conceptos musicales, la definición de *recursos contrapuntísticos*.

¹³⁰ Ver glosario de términos y conceptos musicales.

del *Concierto para nueve instrumentos op. 24* de Webern, concluyen ambos autores:

Si para el oído ya es bastante difícil reproducir auditivamente la retrogradación de una forma melódica, aquí la situación se complica aún más, al no tratarse ya de trazos lineales cerrados, sino de grupos de tres sonidos separados y repartidos entre diversos instrumentos o sistemas. Las consecuencias estructurales de este procedimiento sólo pueden ponerse de manifiesto en un análisis exacto de la obra... (Forner y Wilbrandt, 1993: 65-66).

De todo lo argumentado hasta ahora, se desprende que nuestro paradigma de composición musical, aquel del contrapunto canónico del último Bach y el dodecafonismo, presenta una más que problemática relación con el auditorio. Sin embargo, es obvio que hay una distancia, imposible de soslayar, entre el posicionamiento del dodecafonismo y aquella de las obras de Bach. En el dodecafonismo, no sólo se utilizan recursos no contrastables a través de la escucha sino que estos se integran en un sistema atonal caracterizado por la ruptura de todas y cada una de las reglas que articulan una lógica de la percepción auditiva. En la escritura canónica de Bach y anteriormente de Ockeghem o Vitry, aquellos recursos *ocultos* debían someterse al contexto armónico históricamente establecido. Cuando Webern pretende que el dodecafonismo realiza *lo mismo* que Bach y los flamencos está obviando el elemento de la *exterioridad* sonora, lo cual dice mucho de su concepción musical.

Como ya hemos señalado, uno de los paralelismos más significativos entre el dodecafonismo y la escritura canónica del último Bach es el empleo sistemático de los recursos contrapuntísticos. El empleo de este tipo de recursos se identifica con un planteamiento *especulativo* e *intelectual* de la composición. Hemos visto también, cómo alguna de estas técnicas de escritura son especialmente impermeables a la escucha y que su presencia se detecta, únicamente, a través de un análisis visual de la partitura. Esta característica se ha identificado, a menudo, con un gusto por lo hermético y lo oculto. Pero ¿cuál es el sentido de los recursos contrapuntísticos originados en la última Edad Media?, ¿a qué *estilo de pensamiento* responden? y ¿qué sentido tiene la pervivencia de esos recursos compositivos a lo largo de la historia de la música?

A partir del s. XIII, en lo que conocemos como Escuela de Notre Dame, la composición musical comienza a percibirse como actividad de alto rango intelectual. La música se vincula entonces a los estudios humanísticos y a la universidad. El compositor se encontró en aquel momento con un nuevo espacio de posibilidades. La representación gráfica de líneas melódicas simultáneas mostraba relaciones que antes sólo podían percibirse auditivamente. Con el nuevo sistema de notación, el compositor era plenamente consciente de un modo visual, claro y exacto de la distancia entre las voces, de su duración y, al mismo tiempo, se presentaba la oportunidad de desarrollar una forma extensa, lógica y coherente, del mismo modo que el retórico presenta y desarrolla un argumento. El modelo al que se acudió fue el del lenguaje en todas sus subdisciplinas: gramática, retórica y poética. En este sentido señala Gallo:

...la larga tradición de relaciones entre la disciplina musical y la disciplina del lenguaje ejerció una influencia determinante. Formado en un ambiente cultural en el que las correlaciones entre las estructuras literarias y las estructuras musicales eran habituales, el músico halló natural el recurrir a la métrica como doctrina que le era familiar y que le ofrecía modelos fácilmente transferibles por analogía a su campo operativo. (Gallo, 1987: 7).

Es importante señalar cómo, a partir del modelo lingüístico, surgen recursos de indudable *entidad musical* como es el caso de la repetición o imitación. De hecho, la repetición es el recurso generador de *forma* por excelencia. La repetición del tema o del sujeto configuran el tejido de las formas contrapuntísticas y, en especial, de la *fuga*. Tal y como define Gallo, la *repetitio* es el *color* musical que consiste en la reexposición de un motivo musical ya precedentemente expuesto y no es sino una traslación del *color retórico* que consiste en la reposición sistemática de la misma palabra, frase o verso. El oído obtiene placer al reconocer lo que le era ya conocido. Así, en un sentido general, parece innegable la relación entre forma musical y discurso retórico.¹³¹ También, a gran escala, la división en partes de la *sonata* con su exposición, desarrollo y reexposición; o de la *fuga*, con su exposición, modulaciones del sujeto-respuesta, divertimentos, *strettos* y coda final, responden a un programa de lógica retórica basado en principios de desarrollo, repetición, concentración temática y conclusión. En este sentido afirma Jankélévitch:

¹³¹ En *Música y retórica en el barroco*, Rubén López Cano desarrolla un estudio exhaustivo de todas las exactas correspondencias entre la retórica y los recursos musicales formales y expresivos.

...toda la concepción occidental del «desarrollo», de la fuga y de la forma-sonata está influida por los esquemas de la retórica. Del mismo modo que hay un «camino» del pensamiento, un razonamiento que progresa desarrollando todas las implicaciones del sentido, igualmente debe haber, como señala M. Ansermet, un camino musical, un itinerario a lo largo del cual los temas se van desgranando. (Jankélévitch, 2005: 41-42).

Existen, sin embargo, una serie de recursos que responden, no tanto a un orden discursivo propio del lenguaje y también de la música sino, a una determinada disposición visual, tal es el caso de la inversión, la retrogradación¹³² y la inversión retrogradada. Para Juan de Boen, ya en pleno s. XIV, estos procedimientos «son objeto más de la vista que del oído» (Crosby 1988: 131), confirmando que la partitura escrita es ya un aspecto irrenunciable de la composición musical. Sólo sobre la hoja de papel, el compositor es capaz de calcular la exactitud de las correspondencias. A su vez, sólo el lector de la página puede apreciar adecuadamente la habilidad de la realización.

En un sentido más general, W. Crosby, en su obra *La medida de la realidad*, ha relacionado la utilización de recursos visuales en la composición musical como proyección de una nueva mentalidad analítica y geometrizarante, propia del final de la Edad Media. Por otro lado, define la fijación de un sistema exacto para las figuras como parte del nuevo afán cuantificador del espíritu burgués. Del mismo modo que se desarrollan nuevos sistemas de medida de peso, distancia, contabilidad, etc., se desarrolla y fija en la música, a través de un complejo sistema de notación, el parámetro del tiempo:

Los músicos del ars antiqua cuantificaban el sonido y el silencio hacia el año 1200, entre medio siglo y siglo entero antes del primer reloj mecánico de Occidente. Los teóricos validaron y sistematizaron la cuantificación musical en el plazo de unos cuantos años a partir de aquella invención. El fundamento que construyeron respetando tanto la proporción matemática como el efecto

¹³² El caso de la retrogradación es particularmente ambiguo. Si bien la mayoría le han atribuido un origen visual-simétrico, Gallo señala: «Machaut menciona entre las enseñanzas de la Rhetorique el uso de los versos "retrogrades", o sea de versos que pueden ser leídos en el orden normal de la primera palabra a la última y también en el orden inverso, de la última a la primera: el procedimiento, por lo demás, era muy conocido en las artes poéticas del siglo XIII, que hablaban de versus retrogradi o cancerini. Machaut utiliza este recurso en "Ma fin est mon commencement et mon commencement est ma fin"» (Gallo, 1987: 48).

real del sonido en el oído humano se encuentra debajo de toda la música formal de Occidente. (...) Los sonidos en tiempo abstracto-es decir sonidos sobre el pergamino o papel- podían dividirse en fragmentos, ponerse al revés y boca abajo. (Crosby 1988: 129).

La sistematización de la escritura, separación de palabras, estandarización de letras, etc., es coetáneo a la fijación de un sistema de notación musical. Para Daniel Leech Wilkinson la evolución de una explicación trascendente y metafísica del mundo a una visión lógica y matemática se refleja en el sistema de notación musical: «As traditional metaphysical interpretations of the world lost ground to logical and mathematical pursuits of evidence, so in music the overloaded notational system of the thirteenth century, owing more to tradition than to practicality, was subjected to radical reorganization on logical principles» (Wilkinson, 1990: 221).

A pesar de la insistencia en esa progresiva *racionalización* de la notación musical al final de la Edad Media, pensamos que, durante mucho tiempo, esa nueva sistematización del orden musical hubo de convivir con elementos de carácter simbólico propios de un pensamiento *mágico alegórico*. En este sentido, la concepción del número no debe interpretarse, exclusivamente como *cantidad* sino que, al mismo tiempo, es símbolo de una *cualidad*, la alegoría de un valor. En *Arte y belleza en la estética medieval*, Umberto Eco ha señalado: «el número, el orden, la proporción son principios tanto ontológicos como éticos y estéticos» (Eco, 2012: 67).

La racionalización musical, es decir, la teorización matemática de las proporciones, aparece íntimamente ligada a la esfera de lo místico, lo ético y cosmogónico.¹³³ La proyección de una simetría espacial a las líneas melódicas escritas en la partitura se asume como analogía de lo celestial y reflejo de un orden divino. Eco muestra la proximidad entre *racionalidad* y *teología* simbolizados a través de la simetría en las representaciones plásticas de dos y tres dimensiones: «Al encontrar un centro de simetría se encuentra el camino, la orientación, la racionalidad. En este campo, costumbre estética y sistema teológico se daban la mano» (Eco, 2012, 70-71). Ese *imperativo de lo simétrico* como ideal ético y estético, proyectado sobre los lenguajes

¹³³ Veremos, en este sentido, cómo el proceso de racionalización no está exento de elementos de *irracionalidad* y, en ocasiones, resulta imposible determinar los límites entre una y otra esfera.

plásticos como la pintura, la escultura o la arquitectura, se dirige, análogamente, sobre sistemas realizados *en el tiempo* como la literatura y la música. Respecto a ese sentido profundo de lo simétrico ha señalado R. Andrés:

...las estructuras simétricas, creer que el universo responde a una ordenada distribución de elementos, eran los atributos de ese Ser supremo, que, con una insistencia cada vez mayor, fue objeto de especulación racional, justo en el momento en que la visión filosófica de Dios empezó a regir sobre la religiosa. (Andrés, Bach, 2005: 140).

En *El otoño de la Edad Media*, Johan Huizinga profundiza en *estilo de pensamiento* y en las categorías epistemológicas propias de la Edad Media. El modo en que el hombre medieval ordena el mundo se sustenta sobre el símbolo y el nexo analógico: «El pensamiento no busca la unión entre dos cosas, recorriendo las escondidas sinuosidades de su conexión causal, sino que la encuentra súbitamente, por medio de un salto, no como una unión de causa y efecto, sino como una unión de sentido y finalidad (...) toda asociación fundada en una semejanza cualquiera puede transformarse inmediatamente en la conciencia de una conexión esencial y mística». (Huizinga 1967, 317). La explicación y ordenación simbólica es el modo de aprehender la realidad en la Edad Media. Todo se ordena y clasifica en función de categorías simbólicas que configuran un entramado de sentido y de valores culturales. La música no es, en modo alguno, ajena a este proceso. Lo simbólico, no sólo explica sino que legitima una determinada solución en el momento de la composición. Este sometimiento al *símbolo* o a la *alegoría* tiene un valor moral para el hombre del medievo. La decisión personal no cae así en la pura arbitrariedad, en el capricho subjetivo sino que, de algún modo, queda justificada como decisión moral, correcta y sometida a la providencia. El individuo se coacciona continuamente a sí mismo con este tipo de imposiciones para *tranquilizar* su conciencia. Piensa que, a través de este tipo de sometimientos, ennoblece sus acciones y santifica sus actos.

En el ámbito de la composición musical, la identificación con el símbolo presentaba un doble valor moral: por un lado, el individuo somete sus actos a un orden regulador como homenaje a la providencia, por otro lado, toda la casuística simbólica constituye un *conocimiento*, a menudo hermético y oculto, que se manifiesta como señal de identificación gremial. Conviene señalar, en este sentido, que las agrupaciones

humanas, gremios profesionales, ordenes monásticas, militares etc., tenían, en origen, un valor y función social estático de carácter ideal. Tal y como señala Huizinga: «El trabajo del artesano es la eterna generación y encarnación del Verbo, es la alianza entre Dios y el alma» (Huizinga 1967: 322)

La utilización de recursos compositivos en que se proyecta una simetría visual, el simbolismo numérico o, incluso, diversos modos de proceder respecto a la forma de organizar el material musical, propias de último Bach y el dodecafonismo, suponen la pervivencia de esa mentalidad medieval. Es decir, en determinados *modus operandi* de la composición musical han persistido, a través de los tiempos, elementos que reflejan una antigua *episteme* en la que la alegoría,¹³⁴ la analogía o el símbolo eran las categorías fundamentales para interpretar del mundo. De un modo consciente o inconsciente, la composición musical ha perpetuado, en su conservadurismo, determinados hábitos que procede de una tradición muy antigua y cuyo sentido ya no se plantea. Todavía en el Renacimiento y en el Barroco, la decisión de utilizar un compás binario o ternario, un número concreto de figuras en cada compás o en el total de la obra, la elección de una determinada tonalidad etc., podía estar condicionada por su identificación con un determinado símbolo numérico o una relación alegórica establecida por la tradición.

Todos los pequeños actos cotidianos cobraban un sentido específico, todo se ordenaba en relación a un símbolo determinado.¹³⁵ En este modelo de sociedad panmoral-teocrática, el ejercicio de la práctica artesanal en el arte y en la música se ve sometida exactamente a estos mismos principios, es decir, a una *valoración simbólica* de cada uno de los actos que se relacionan por analogía o a través de un simbolismo numérico con cualquier escena bíblica o con el dogma. Cada nota escrita sobre el pentagrama, cada elección en el número de figuras o en el número de compases puede

¹³⁴ En *Las palabras y las cosas*, Foucault describe y analiza la antigua *episteme* previa a la revolución científica. El modelo de conocimiento de la realidad se fundaba en un tipo de asociaciones de carácter analógico, muy alejadas de nuestra estricta categorización científica. Un objeto podía relacionarse con otro completamente distinto, en razón de una similitud o analogía que a nuestros ojos resultaría completamente arbitraria y *acientífica*. Esa relación entre dos objetos se consideraba fuente de conocimiento e incluso podía atribuírsele un poder mágico. Recordemos el ejemplo de Foucault, de cómo se atribuía a la nuez la propiedad de curar los dolores de cabeza, por el mero hecho de su semejanza morfológica con el cerebro humano.

¹³⁵ Así se desprende del testimonio recogido por Huizinga: «A la mesa solía Susón, cuando comía una manzana, cortarla en cuatro partes, comiendo tres en nombre de la Santísima Trinidad... Lo que bebía lo tomaba en cinco tragos para conmemorar las cinco llagas del Señor; pero como del costado de Cristo había fluido sangre y agua, dividía en dos el quinto trago. He aquí la “santidad de todos los aspectos de la vida” en su más consecuente aplicación» (Huizinga, 1967: 235).

hacer referencia a la Trinidad con el 3, a los mandamientos con el 10, a los apóstoles con el 12 etc. La decisión personal no cae así en la pura arbitrariedad, en el capricho subjetivo sino que, de algún modo, queda justificada como decisión moral, correcta y sometida a la providencia. El individuo se coacciona continuamente a sí mismo con este tipo de imposiciones para tranquilizar su conciencia.

Lo que resulta más sorprendente es el modo en que los miembros de la Segunda Escuela de Viena se interesaron por esos elementos de carácter hermético esotérico en plena era del positivismo científico. En la *Constitución Social de la Subjetividad*, J. M^a. González señala cómo determinados conceptos utilizados por la ciencia social o la ciencia política, utilizados en la vida cotidiana, eran metáforas cuyo sentido original se ha perdido.¹³⁶ Lo que fue un *metáfora viva* es hoy una *metáfora muerta*. En el mismo sentido, los recursos contrapuntísticos o determinados principios que rigen la forma musical tenían, sin duda, un valor del que ya no se es consciente. Determinados recursos compositivos representativos de un *estilo de pensamiento* y reconocidos en otro tiempo como *metáfora viva* han perdido su sentido original. Pero, ¿han perdido todo sentido o simplemente han *mutado* su significación? Veremos en el próximo apartado cómo, tanto los recursos contrapuntísticos como determinados principios de la *forma contrapuntística* han sido presentados como *síntoma* de distintos *estilos de pensamiento* o *epistemes*, en el sentido definido por Foucault.

2.4.2 Unidad y predeterminación en la forma musical: la impronta de un estilo de pensamiento.

En este apartado trataremos de definir los principios generales que rigen la *forma contrapuntística* en la escritura del último Bach y aquellas propias del dodecafonismo. Veremos cómo muchas de esas características quedan subsumidas en unos pocos principios organizativos que conforman un ideal de composición rigurosa. Por otro lado, trataremos de mostrar cómo esos modelos de ordenación reflejan determinados hábitos mentales o modos de interpretar el mundo.

¹³⁶ Por ejemplo, la palabra *candidato* se asociaba a la vestidura blanca, como símbolo de pureza, de los que *candidataban* (González, 2001: 80).

Comenzaremos por definir el principio de *economía* o *economización del material*. El compositor se exige como principio irrenunciable, la formulación y desarrollo de la obra a partir de un exiguo material inicial: *de unos pocos elementos debe deducirse la totalidad del discurso*. Cada nueva idea musical no es en realidad *nueva*, no se crea *ex novo* sino que se deduce, a través de determinadas mutaciones (recursos contrapuntísticos) o variaciones, de un material primigenio. Para Webern, éste es el *ideal* al que debe responder la *nueva música* tomando el ejemplo de Bach y los contrapuntistas flamencos:

... el estilo que buscan Schönberg y su escuela es una nueva compenetración recíproca del material musical en la horizontal y en la vertical, una polifonía que encontró sus puntos culminantes entre los flamencos y en Bach, y luego, más tarde, en los clásicos. Se trata siempre del mismo esfuerzo: extraer lo máximo de una sola idea principal. (Webern, 2009: 70-71).

Efectivamente, ésta es la lógica motriz de una obra como *El arte de la fuga* en la que todo se deduce de un *sujeto* inicial o de la obra dodecafónica en que todo procede de la serie original de doce sonidos. De este *principio de economía* se deducen las nociones de *unidad*, *coherencia* y *necesidad*.¹³⁷ La *unidad* se define como *principio de no dispersión*. La dispersión se produce cuando no se aplica un criterio de *necesidad*. La sucesión de material temático sin vinculación con el tema motriz *debilita* un sentido unitario de la composición. Todo debe remitirnos al *tema*. Así lo ha expresado Webern: «Se trata de una estructura surgida únicamente a partir de la necesidad de crear una unidad lo más cohesionada posible en la que todo se derive del tema» (Webern, 2009: 68). El sentido de unidad se concibe como el desarrollo de todo el potencial implícito en la fórmula germinal. Podemos hablar de un principio de *máximo aprovechamiento o rendimiento* que es otro modo de formular el principio de máxima economía. El tema debe quedar exhausto, debe haber dicho «todo lo que era capaz de decir» o, lo que es lo mismo, «debe decir siempre lo mismo bajo distintos aspectos». De nuevo ofrecemos la visión de Webern en relación a su referente de la escuela flamenca: «en la última escuela flamenca,

¹³⁷ Tal y como refiere J. M^a. Laborda, Adorno señala esa idea de la *composición integral* común a Bach y el dodecafonismo: «como pensaba Adorno, de fondo a la frase schönbergiana estaba la idea de una composición integral en la que todo deriva del mismo material, y en la que armonía y contrapunto se integran para formar una estructura compacta como en el caso de Bach» (García Laborda, 2003: 188-89).

una pieza entera se construye sobre una secuencia de notas con sus inversiones, sus retrogradaciones, su ritmo irregular, etc. No es posible una mayor unidad porque todo está encaminado a decir lo mismo» (Webern, 2009: 62-63).

¿Hasta qué punto estos criterios organizativos surgen, autónomamente, en el ámbito de la composición musical?, ¿es posible que tales *ideas* estuvieran prefiguradas en el ambiente cultural? Ya hemos señalado cómo el compositor, ante las nuevas posibilidades abiertas por la escritura musical en el ámbito de la polifonía del s. XIII, recurrió a modelos conocidos de la retórica y la poesía. Así, criterios organizativos del lenguaje se aplicaron, de un modo consciente, a la composición musical. Pero, tal vez, el referente último, tanto de la creación lingüística como de la musical, sean ideas generales relacionadas con los modos de pensar e interpretar la realidad. Tal y como señala U. Eco tratamos de «extrapolar ideas estéticas subyacentes en aspectos de la vida cotidiana y en la evolución misma de las formas y de las técnicas artísticas» (U. Eco, 2012: 14).

Del mismo modo que la *simetría* era un *hábito compositivo* en la Edad Media, tanto en las realizaciones visuales como narrativas, también los principios que rigen un ideal de *unidad en la variedad* pueden rastrearse como hábitos del pensamiento medieval. Es decir, podemos establecer analogías entre los recursos empleados en la composición musical y determinados *esquemas mentales*, a través de los cuales el hombre organiza su pensamiento y ordena la realidad. La *organicidad* de la obra plástica o narrativa, es decir, la relación del *todo* con las *partes* es un principio y necesidad omnipresente en la creación estética medieval. Cada elemento del discurso retórico o musical, cada elemento de la composición pictórica o arquitectónica debe relacionarse con el *todo* a través de un vínculo, bien simbólico-alegórico o teórico-formal. Los teóricos medievales tomaron de Vitrubio esa definición de la *proportio* como requisito para la belleza:

La proporción es una correspondencia de medidas entre una determinada parte de los miembros de cada obra y su conjunto [o] una concordancia uniforme entre la obra y sus miembros, y una correspondencia de cada una de las partes separadamente con toda la obra. (Eco, 2012: 56-57).

De algún modo, tanto los principios generales que rigen la *forma* musical como los recursos compositivos concretos surgen de un permanente diálogo con *ideas latentes* en el *estilo de pensamiento* de cada época. Un ejemplo paradigmático resulta de comparar los presupuestos formales de la escritura bachiana con aquellos principios generales establecidos por Leibniz en su *Metafísica*. Las posibles correspondencias entre Leibniz y Bach no serían imputables a una influencia *consciente y directa*¹³⁸ del filósofo sobre el compositor sino a un medio sociocultural común.¹³⁹ En el *Discurso de Metafísica* de Leibniz aparece la siguiente reflexión en torno a un modo justo y legítimo de *obrar*:

Pues se puede decir que el que obra perfectamente es semejante a un excelente geómetra que sabe encontrar las mejores construcciones de un problema; a un buen arquitecto que aprovecha el sitio y los fondos destinados al edificio, del modo más ventajoso, sin dejar nada que disuene o esté desprovisto de la belleza de que es susceptible; a un buen padre de familia, que emplea su hacienda de modo que no haya nada inculto ni estéril; a un hábil mecánico que consigue su efecto por la vía menos complicada que pueda escogerse, y a un sabio autor, que encierra el máximo de realidades en el mínimo volumen que puede.(...) de cualquier manera que Dios hubiese creado el mundo, siempre hubiera sido regular e incluido en cierto orden general. Pero Dios ha elegido el que es más perfecto, es decir, el que es al mismo tiempo más sencillo en hipótesis y más rico en fenómenos, como podría ser una línea geométrica cuya construcción fuera fácil y sus

¹³⁸ En el capítulo de *Vida de Bach*, titulado *¿Una mente que calcula? Bach y la filosofía racionalista de Wolff, Leibniz y Spinoza*, John Butt plantea: «el pensamiento de Bach y el de los metafísicos pudiera depender de una visión histórica del mundo semejante...» (Butt, 2000: 97). Si bien Butt sostiene que no se puede establecer una línea directa de influencia, «ni siquiera que Bach fuera consciente de esos paralelismos». Tomás Marco ha señalado, a propósito de esa afinidad entre el filósofo y el compositor, la proximidad de las coordenadas histórica entre Bach y Leibniz: «Leibniz murió en Leipzig y estuvo estrechamente ligado a su universidad; ciudad y universidad que fueron las de Bach. Ciertamente que Bach llegó a Leipzig nueve años después de la muerte de Leibniz y no sabemos (otra laguna historiográfica) si se encontraron antes. Pero el pensamiento y las obras de Leibniz se encontraban vivos en la ciudad y en la universidad para la que, no lo olvidemos, Bach trabajó» (Marco, 2008: 285).

¹³⁹ También Fubini, entre muchos otros, trata de forma explícita la relación entre Leibniz y Bach y la sitúa en el ámbito concreto del ideario ético luterano: «La concepción de la música que aflora en estas someras definiciones del filósofo y matemático alemán, se vuelve a hallar... en cierto sentido, en la exuberancia de que hace gala la música instrumental pura, en tanto acto de fe con respecto a la autonomía, autosuficiencia y validez del lenguaje de los sonidos, que alcanza su cenit en la obra instrumental de Bach. El pensamiento de Leibniz puede comprenderse en toda su trascendencia, exclusivamente, en conexión con el clima musical característico de la Alemania luterana, donde llega a fundirse, en un proyecto unívoco y orgánico, el ideal de la música como acto de fe, como testimonio divino... » (Fubini, 1991: 160).

propiedades y efectos fueran muy admirables y de gran amplitud. (Leibniz, 1986: 61- 63).

En esta cita aparecen, con extraordinaria precisión, los criterios y principios formales que orientan el modelo compositivo de Bach y, de un modo particularmente concreto, de una obra como *El arte de la fuga*. La síntesis de su principal axioma, en palabras de Webern, *extraer lo máximo de una sola idea principal*, parecen implícitas en las máximas leibnizianas: «que no haya nada inculto ni estéril», encerrar «el máximo de realidades en el mínimo volumen que puede» y, por último, como correlato de la creación divina, elegir el orden «más sencillo en hipótesis y más rico en fenómenos». Sin duda Bach compartía la concepción ética de Leibniz sobre la observación de una serie de pautas que afectaban directamente a los propios métodos de trabajo. Cuando Bach compone, sus decisiones se circunscriben en el ámbito del *acto moral*. El discurso musical debe ceñirse a una estricta reglamentación donde la arbitrariedad queda desterrada y cuya más alta virtud consiste en sustraer todo el potencial implícito en una exigua fuente inicial. Ninguna idea debe permanecer estéril, todo debe alcanzar sus últimas consecuencias.

Otro elemento muy relacionado con los aspectos formales recién formulados característicos de la escritura del último Bach y el dodecafonismo, es la idea de una *predeterminación* del material musical. Definimos ese carácter predeterminado de la escritura en el hecho de que *todo* se deriva de un material inicial a través de una fórmula preestablecida: el *canon*.¹⁴⁰ Sabemos que el *canon* es un *mandato* o regla que el compositor se impone en un momento previo a la composición y que aparece formulado al principio de la partitura. El *canon* es el modo *obligado* en que una voz *responde* al sujeto inicial. Así tenemos, por citar los ejemplos más representativos, los cánones *per augmentationem* o *diminutionem* que exigen la duplicación o división exacta de los valores temporales (figuras) de la voz que responde; los cánones *retrógrado* (*cancrizante*) o *inverso* (*contrario motu*) que implican que la voz que persigue al *dux* debe realizarse bien por movimiento de derecha a izquierda respecto del original, o en sentido inverso, es

¹⁴⁰ En palabras de A. Webern: «¡no ocurre nada que no haya sido predeterminado según esa melodía! ¡Ella es la ley, es decir, es verdaderamente el nomos! ¡Pero está predeterminada sobre la base del canon!» (Webern, 2009: 131).

decir, el diseño melódico que resulta de colocar un espejo arriba del sujeto inicial; los cánones *alla seconda, alla terza...* que indica el intervalo al que debe responder el *comes* etc. Por último, podemos recordar los llamados *cánones enigmáticos*¹⁴¹ en los que el receptor de la obra debe hallar la *solución*.

No parece aventurado interpretar el método dodecafónico de composición como un modo de escritura *canónica*. Las reglas de la composición dodecafónica se comportan como *canon a priori* pues condicionan, en distinto grado, cada decisión compositiva. Si el *canon*, en el contexto del contrapunto imitativo, enuncia: *per augmentanionem contrario motu*, la voz que imita debe duplicar las figuras y proceder por movimiento contrario en relación a la línea melódica. En un sentido análogo, el dodecafonismo ordena no repetir ninguna nota de la serie hasta que hayan sido enunciadas las doce notas. Por otro lado, no debe haber referencias a una tónica, quedando taxativamente prohibidos todos aquellos intervalos melódicos o armónicos que evoquen una referencia tonal.

Este tipo de escritura se enmarca, típicamente, en el ámbito de los intereses del grupo profesional, esto es, el juego erudito y hermético en que el compositor muestra a sus colegas los conocimientos secretos del oficio. Sin embargo, no parece ilícito cuestionarse por el *sentido psicológico* de un método de composición que invoca la obediencia a la regla como principio ineludible. Aquella escritura canónica originada en la última Edad Media y que pervive en la escuela de contrapuntistas flamencos parece remitirnos al *pathos de obediencia* del monje enclaustrado y un ascetismo puritano como forma de conducta que se extienden a todos los ámbitos de la vida. En determinados casos, la técnica canónica configura una serie de condiciones tan estrechas, que la labor del compositor se convierte en un puro cálculo combinatorio en el que la decisión *libre* queda reducida a su mínima expresión y, en este preciso sentido, es *virtuosa* en tanto que se somete a un *orden trascendente*. Se invocan aquí los principios de *necesidad* y *unidad* como símbolo o alegoría de un *ordenamiento superior*¹⁴² al cual deben remitirse todos los

¹⁴¹ El canon enigmático representa, de un modo arquetípico, el gusto por lo hermético y erudito de un grupo profesional cerrado, el gremio de compositores, unido por los lazos del conocimiento y por prácticas *esotéricas*, esto es, *dentro del círculo*. Bach y Schönberg fueron muy aficionados a este tipo de adivinanzas musicales.

¹⁴² Veremos cómo ese *ordenamiento superior* adoptará distintas ropajes: una idea de *Dios*, la *armonía universal*, un ideal *científico*, la idea de una *verdad musical*...

actos del hombre.¹⁴³

La idea de un vínculo esencial entre el orden universal y cada una de las pequeñas fracciones que lo componen aparece formulada, más tarde, en la monadología de Leibniz. En palabras de Julián Marías la *mónada* es un «resumen del universo, un espejo del mundo en el que aparece reflejada la integridad de cuanto en él acontece». ¹⁴⁴ De nuevo podemos establecer una analogía entre la génesis y estructura de la forma musical de una obra como *El arte de la fuga* y el modelo divino de creación, ¹⁴⁵ tal como aparece en la *Metafísica* de Leibniz. Tanto en una como en otra esfera aparece la idea de una *primera causa* a partir de la cual se desarrolla la *totalidad* de la obra según un mandato o criterio de ordenación preestablecido. La *causa incausada* de la creación de la que todo procede sería el *sujeto* de la *fuga*, ¹⁴⁶ analogía perfecta de la *mónada* leibniziana; el mandato o *ley* que expresa la voluntad de Dios es el *canon*.

En *Bach and the dance of God: the fugal universe Bach and number*, Wilfrid Meyers ha señalado esta misma relación entre Leibniz y Bach haciéndola extensiva a Spinoza. Tal y como señala Meyers: «...the theological dimension of Bach's predeterminism was modified by another dimension which we call philosophical (...) the ideal of both men

¹⁴³ Tal y como señala U. Eco, la idea de que en la naturaleza y en el hombre está presente la impronta de lo divino formaba parte del pensamiento metafísico medieval. La teoría del *homo quadratus* fue un lugar común en numerosos tratadistas medievales, heredera de la cosmología pitagórica a través de las doctrinas de Calcidio y Macrobio en el s. IV. En palabras de Eco: «El cosmos como gran hombre y el hombre como pequeño cosmos. De aquí emprende su camino gran parte del alegorismo medieval en su intento por interpretar a través de arquetipos matemáticos la relación entre microcosmo y macrocosmo. En la teoría del *homo quadratus*, el número, principio del universo, llega a adoptar significados simbólicos, fundados sobre una serie de correspondencias numéricas que son también correspondencias estéticas» (Eco, 2012: 64). En *Las palabras y las cosas*, Foucault explica cómo esa noción de una relación de analogía entre microcosmos y macrocosmos presente en el pensamiento antiguo y *reanimada* a través de la Edad Media, desempeña un papel fundamental en el saber del s. XVI: «Como categoría del pensamiento aplica a todos los dominios de la naturaleza el juego de las semejanzas duplicadas; garantiza a la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica». (Foucault, 1968: 39).

¹⁴⁴ Nota de J. Marías al *Discurso de metafísica* de Leibniz (Madrid: Alianza, 1986).

¹⁴⁵ Esa analogía entre la *concepción estructural bachiana* y el *modelo de la creación divina*, ha sido desarrollada por U. Siegele y A. Clayton en «Bach's Theological Concept of Form and the F Major Duet»: «The composer is like a builder who first determines the measurements of the whole and its parts proportionally, and then on the basis of the his plan. In this sense Bach has an architectural idea of form. He views the creation of a piece of music as he would the creation of a building, as he would the creation of the greatest and the only perfect building that exists, God's work of the Creation. (...) In this sense Bach's concept of form maybe termed a theological one» (*Music Analysis*, 11: 2/3 (1992) pp. 247-248).

¹⁴⁶ Si tomamos el sujeto de *El arte de la fuga* encontramos que pueden deducirse todos los sujetos que encabezan cada uno de los *contrapuncti* en que se divide la obra. A través de la variación rítmica y de la inversión interválica resultan siete sujetos creados a partir de una única fuente. A su vez, el sujeto de cada uno de los *contrapuncti* se convierte en proverbial cantera de todo el ulterior desarrollo.

was to achieve a system, philosophical or musical, which could be simultaneously free and determined» y más adelante: «Bach's musical mathematics in his last works may be as exact as an exercise in dialectical logic of Leibniz or Spinoza» (Mellers, 1980: 253-261). No es casual que esa idea de la creación y la obra musical como consecuencia de una sola *causa primera*, en la que todo aparece ya preformulado en potencia, aparezca de nuevo, en Schönberg. Si en *El arte de la fuga* la *causa primera* era el famoso sujeto inicial, casualmente de doce notas, en el dodecafonismo esa función es ocupada por la serie dodecafónica.¹⁴⁷ La analogía con el *modelo divino* completa un paralelismo exacto del dodecafonismo con respecto a la obra de Bach. Así lo expresa Schönberg en *El estilo y la idea*:

En efecto, el concepto de creador y creación ha de formarse en armonía con el Modelo Divino; inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina no hubo ningún detalle que quedara para resolverlo después; «Se hizo la Luz» inmediatamente y en su más completa perfección. (Schönberg, 2007: 101).

Sin duda es posible hallar múltiples analogías entre el modo de estructurar el material musical y un determinado *estilo de pensamiento*, sin embargo, debemos diferenciar y calibrar su *valor comprensivo*. Quizás aquellas analogías *no conscientes* son las que presentan un mayor valor explicativo frente a aquellas otras diseñadas o descubiertas por los propios implicados, en nuestro caso, los compositores. Recordemos, en este sentido, la reflexión de J. M^a. González cuando habla de una «voluntad artística que subyace a determinado estilo; (...) no como una voluntad reflexiva consciente, sino más bien como una tendencia latente inconsciente» (González, 1993: 75-76). Ese tipo de inferencias entre los modos de representación en la música y el arte y la mentalidad de una época requiere una distancia temporal. Sólo cuando se ha producido un cambio de estilo podemos reconocer el anterior, necesitamos un contraste para percibir su identidad diferenciadora.

¹⁴⁷ Webern lo expresa del siguiente modo: «¡Y así sucede a lo largo de toda la obra, cuyos primeros doce tonos, es decir, la serie, encierran en germen todo el contenido! ¡Está todo en potencia!» (Webern, 2009: 128- 129).

El dodecafonismo definió sus propias referencias filosóficas, epistemológicas o cosmovisivas como parte de su propia legitimación teórica. El nuevo método de composición se explica e interpreta a sí mismo desde el primer momento, es más, se gesta a partir de la consciencia de una *necesidad histórica*. En *Estética de la música*, Magda Polo presenta tres interpretaciones estéticas del dodecafonismo, la primera es la desarrollada por René Leibowitz desde una comprensión fenomenológica, la segunda es aquella definida desde los parámetros del neopositivismo, la tercera coincide con la versión de Adorno que contempla el dodecafonismo como esfera donde se realiza la fractura entre el hombre y la sociedad pues, frente a la inevitable cosificación y mercantilización del arte sólo queda el aislamiento. De estas tres versiones nos interesa, particularmente, la de una relación con el neopositivismo pues es aquella que afecta a la concepción formal de la escritura dodecafónica.¹⁴⁸ En palabras de M. Polo:

La otra interpretación indiscutible de la dodecafonía es la que se da desde el neopositivismo o Círculo de Viena. (...) Hay que encontrar un lenguaje que no lleve a confusiones, unívoco, que no conduzca a contradicciones y así se construirá una ciencia unificada (...) El dodecafonismo representa este nuevo lenguaje que pretende ser unívoco y que no se presta a contradicciones, que significa lo que realmente tiene lugar en el mundo y, en principio, deroga cualquier carga metafísica y se limita claramente a un lenguaje positivista. (Polo, 2008: 87-88).

Hay, sin duda, en la lectura realizada por Webern en *El camino hacia la nueva música*, la pretensión de un pathos científico para el dodecafonismo. Este podría resumirse en tres puntos: a- búsqueda de leyes del lenguaje musical, b- no necesidad de un sujeto receptor y, como consecuencia, c- autonomía del lenguaje musical. Tal y como afirma Webern: «Cuando lleguemos a ese criterio correcto sobre el arte, no podrá haber ya ninguna diferencia entre la ciencia y la creación basada en la inspiración (...) al final uno tiene la impresión de no estar ante una obra humana, sino ante una creación de la naturaleza» (Webern, 2009: 113). Sin embargo, ese aparente *cientifismo* de Webern está continuamente sembrado de conceptos o visiones ajenas a la esfera de la positividad. Se

¹⁴⁸ En su introducción a *La actualidad de la filosofía* de Adorno, Antonio Aguilera afirma a este respecto: «En Filosofía de la nueva música (1948) [Adorno] admite que las técnicas matemáticas de la música nacieron en Viena, como el positivismo lógico, y lo explica como un fenómeno compensador: las fuerzas intelectuales se desarrollaron al nivel de “la alta técnica capitalista” (...) Adorno considera inevitable tal técnica avanzada y la defiende contra cualquier intento restaurador de la mera imaginación subjetiva» (Aguilera en Introducción a *La actualidad de la filosofía* de Adorno, 1991: 39).

formulan, permanentemente, analogías entre música y naturaleza, más cerca del pensamiento alegórico medieval que de la ciencia moderna:

Se buscaba crear unidad en el acompañamiento, trabajar a partir de un criterio temático, derivarlo todo de un único elemento y, de ese modo, generar la cohesión más estrecha, la mayor unidad posible. Y ahora todo se deriva de la serie elegida de doce sonidos, y sobre esa base tiene lugar, como antes, el elemento temático. (...) Eso tiene mucho que ver con la opinión de Goethe sobre las leyes y el orden presentes en todos los fenómenos de la naturaleza, unas leyes y un orden que nosotros podemos descubrir. En la *Metamorfosis de las plantas* encontramos planteada, de un modo sumamente claro, la idea de que todo tiene que ser muy similar a la naturaleza, porque también en ello la vemos expresarse bajo la forma particular del hombre. Así lo creía Goethe. (Webern, 2009: 81-82).

¿En qué se diferencia esta visión de aquella del *homo quadratus* de la Edad Media señalada por U. Eco? Es significativo que también Schönberg acuda a imágenes misticoalegóricas para definir su concepción de la forma musical. Se ha visto en todo ello la influencia de la teosofía, tan en boga en aquellos días. Stuckenschmidt recoge aquella imagen tomada por Schönberg de la *Serafita* de Balzac:

Como en todos sus escritos teóricos desde 1911 concluye con la idea de que la lógica musical constituye un nexo en el que todo está relacionado con todo. «El espacio de dos o más dimensiones en el que se exponen las ideas musicales forma una unidad», según su formulación. Y un poco más adelante sigue: «La unidad del espacio musical requiere una percepción absoluta y unitaria.» Como ejemplo conspicuo aduce *El cielo* de Swedenborg, tal como es descrito en la novela de Balzac, en el cual no hay ningún abajo absoluto, ninguna derecha o izquierda, ningún delante o detrás. (Stuckenschmidt, 1991: 202).

De todo este cúmulo de referencias heterogéneas y aparentemente contradictorias que relacionan la forma musical, en el último Bach y en el dodecafonismo, con elementos filosóficos o cosmovisivos, puede sustraerse un elemento común. Aparece siempre, como *constante*, la referencia a una autoridad *por encima* del ámbito subjetivo de la percepción. En última instancia, la legitimidad de la música se sitúa al margen de la

recepción y de la relatividad del gusto. Esa legitimidad, expresada en leyes naturales o principios matemáticos, apela, invariablemente, a un *principio superior*, una *verdad* por encima del hombre. Históricamente, esa *autoridad* evoluciona desde su identificación con Dios, las leyes de la naturaleza, la ciencia, o una *verdad* musical.

Veremos en los próximos capítulos, cómo la relación entre el último Bach y el dodecafonismo se articula en ese *principio de autoridad*. Se expresa aquí un carácter *reactivo* frente al peligro de lo subjetivo, el deseo de una objetividad por encima de la discrecionalidad humana. En un sentido metafórico podíamos hablar de una *concepción teológica de lo musical* que se revuelve frente a la estética del gusto, de la expresión, de los *afectos*. Webern lo ha expresado con las siguientes palabras: «Todo lo arbitrario, todo lo ilusorio se viene abajo: he ahí la necesidad, he ahí a Dios» (Webern, 2009: 16).

2.5 El último Bach y el dodecafonismo como polo puro de una dialéctica entre expresión y construcción: la restitución de un antiguo orden.

La dialéctica entre *construcción* y *expresión* es uno de los temas fundamentales de la estética de la música. Esta tensión se ha articulado, tradicionalmente, a través de los conceptos de *forma* y *contenido*. Sin embargo, esta dualidad es problemática pues no se trata de dos entidades escindidas sino *reflejas*. *Todo es forma* o *todo es contenido*, depende de la orientación del enfoque. El *contenido* sólo es posible a través de una *forma* y, en última instancia, toda *forma* es susceptible de ser percibida como portadora de un *contenido*. De algún modo, esta dialéctica nos remite a aquellos binomios de materia-espíritu o cuerpo-alma que tanto han lastrado el pensamiento occidental. Sobre la clásica relación entre *forma* y *contenido* ha reflexionado ampliamente Ernst Fischer en *La necesidad del arte*. La cuestión tiende a hacerse todavía más compleja en el ámbito de la música:

En la música, la más abstracta y formal de todas las artes, el problema de la forma y el contenido presenta muchas dificultades. El contenido de la música se comunica de tantas maneras y la línea divisoria entre el contenido y la forma es tan fluida que este dominio siempre ha ofrecido una fuerte resistencia a la interpretación sociológica. (Fischer, 1993: 217).

Pero, ¿qué se entiende por *forma* y *contenido* en el ámbito musical? El concepto de *forma*¹⁴⁹ en la música hace referencia a su lógica interna, al modo en que los diversos elementos constitutivos de la música se relacionan entre sí. El plan armónico, el modo de *unificar* el discurso a través de relaciones de *proximidad* por imitación o variación de temas y motivos, el desarrollo de una estructura equilibrada formada por secciones contrastantes... Todo esto es la *Forma*, en singular y mayúscula, como propone Ernst Toch, para diferenciarla de las *formas*, es decir, aquellos *esquemas tipo* consignados por la tradición.¹⁵⁰ La *forma* aspira a convertirse en una *construcción* lógica y coherente a través de aquellos principios ya explicados de *unidad*, *necesidad* y *economía*. Otro concepto asimilable al de *forma* es el de *escritura*. El *rigor en la escritura* se entiende como *rigor formal*, es decir, la preocupación por lograr un discurso unitario y consecuente. En términos generales, la *forma* se asocia a un proceso intelectual y analítico. En este sentido, la mera alusión a una *forma* implica una idea de *racionalización*, de cuantificación y control consciente. Así, la *forma* y el enfoque formalista deben asumirse como un proceso de *desencantamiento* de la música.¹⁵¹

El concepto de *contenido* es extremadamente complejo e históricamente mutable. De un modo provisional, relacionamos *contenido* con *expresión musical*, con la esfera de lo *estético comunicativo*, es decir, aquello que apela al *hombre*. Así, el *contenido* se define como invocación emotiva, una *moción* de los sentidos en que aparecen implicados estados de ánimo. La *expresión* tiende a asociarse a la *inspiración* como aquello que emana *libremente* sin la participación consciente del intelecto. Sin embargo, desde un punto de vista formalista, todo *contenido* no es más que la cristalización de una *forma*. El *espíritu analítico* tiende a *racionalizar* lo expresivo hasta reducirlos a determinadas fórmulas y esquemas. En el *Diccionario de Estética* editado por Henkmann y Lotter, aparece la siguiente definición general de *contenido*:

El contenido en el arte puede ser todo aquello que el ser humano encuentra significativo, remarcable y, por lo tanto, merecedor de una representación artística. En este sentido, el ser humano se encuentra en el centro del arte

¹⁴⁹ Para una aproximación al concepto de *forma* en el ámbito musical, véase el glosario de términos y conceptos musicales.

¹⁵⁰ Históricamente, las principales formas musicales surgen de un modo inductivo, como constatación de determinadas prácticas recurrentes y generalizadas por parte de los compositores. Un día, alguien sistematiza aquello que ya se venía haciendo y define la forma *fuga*, el *minuetto* o el primer tiempo *sonata*. La creación de una *forma* concreta, *ex nihilo*, es un fenómeno relativamente tardío en la historia de la música.

¹⁵¹ En el último capítulo dedicamos todo un apartado al concepto de *racionalización musical*.

incluso cuando como, a diferencia de en la escultura, el retrato, la novela, etc., no aparece de modo inmediato como personaje. El contenido de la arquitectura consiste en su funcionalidad para los seres humanos; las naturalezas muertas y la pintura de paisajes imitan la naturaleza en su significado mediado socialmente para los seres humanos; la música es expresión o mimesis de sensaciones humanas... (Henkmann y Lotter, 1998: 55).

La cuestión es: ¿por qué se plantea una tensión dialéctica entre *forma* y *contenido*?, ¿acaso no hemos hablado antes de dos entidades reflejas? Tal vez puede concebirse una *forma sin contenido* pero no parece posible un *contenido sin forma*. Un modo de evitar ese dualismo, probablemente irresoluble, sería el de partir de la *forma* en ambos casos, utilizando los conceptos: *forma-construcción* y *forma-expresión*. Ciertamente, el problema resulta complejo, sin embargo, hay una posibilidad de clarificación en la distinción entre aquel *orden escritural interno* concebido al margen de su realización sonora y función comunicativa, y aquella otra concepción de la *forma* como cristalización o formulación de lo emotivo. En otras palabras, la *forma* puede orientarse hacia sí misma, a través de una lógica autorreferencial y autónoma o puede tratar de trascender en un *contenido expresivo*. En el primer caso hablaremos de *forma-construcción*, en el segundo de *forma-expresión*.

Como ya señalábamos al definir el concepto de *ensimismamiento en la escritura*, existe un tipo de recursos compositivos de carácter abstracto que no tiene un efecto comunicativo *intencional* o, incluso, que pasan completamente desapercibidos a la audición. Nos referimos a aquéllos que se conforman desde la lógica de una simetría visual en la representación de las líneas melódicas en la partitura, o a partir de una determinada ratio matemática, técnicas como el contrapunto invertible a tres y cuatro voces, la retrogradación o la inversión retrogradada, la aumentación o disminución¹⁵² de las figuras en texturas muy densas. A diferencia de éstos, la mayoría de recursos compositivos y la propia concepción formal general de la obra apelan, no sólo a un reconocimiento auditivo, sino que buscan un *efecto* comunicativo conocido de antemano por el compositor. En el primer caso, la *forma* se crea *desde la forma*, la escritura presenta un carácter autorreferencial regido por una lógica no *estrictamente musical*. En el segundo

¹⁵² Ver glosario de términos y conceptos musicales.

caso, la *forma* se asume como *crystalización del contenido* o, en sentido inverso, trata de trascender en un *contenido*.

La composición de un *canon por retrogradación* invoca, esencialmente, un orden espacial visual y es el resultado de un arduo esfuerzo de cálculo intelectual. No hay aquí una *ratio expresiva* sino *constructiva*, pues no hay ningún vínculo de necesidad comunicativa en el hecho de imitar una voz por movimiento cancrizante. Si evocamos la composición de una línea melódica en el contexto del *estilo galante* o el *belcanto*, los presupuestos de partida son otros. La idea surge de la inmediatez, de aquello que *desde fuera* se concibe como inspiración y apela directamente a lo *expresivo comunicativo*.

Hemos asociado el concepto de *contenido-expresividad* al de *comunicación y fruición* emotiva. El problema de la *expresividad* define, a nuestro juicio, un marco de relación entre el hombre y la música, a la vez reflejo de una cosmovisión y sus valores. Una estética musical del sentimiento, la efusividad o la sensualidad responde a ideales alejados de aquel modelo cuya prioridad máxima es la consecución de una lógica organizativa de carácter *intelectual* más que auditivo. Si el último Bach se contempla como reacción al nuevo estilo galante y el dodecafonismo se presenta como *antirromántico* es, fundamentalmente, por su tratamiento de lo *expresivo comunicativo*, por el modo radicalmente distinto en que apela a un auditorio. Sabemos que, en casos extremos, ha llegado a considerarse la no necesidad de un auditorio, lo que representa la máxima paradoja de la música entendida como lenguaje de los sonidos.

Tratamos de formular un diagnóstico sobre la cuestión de la *expresividad* musical en la escritura canónica del último Bach, por un lado, y el dodecafonismo, por otro. Hay ciertos elementos comunes en el planteamiento inicial de ambos con respecto al problema que nos ocupa, sin embargo, la anulación radical de la tonalidad en el dodecafonismo nos obliga a plantear la cuestión desde otros presupuestos. Nuestra hipótesis general es muy sencilla, pensamos que en este paradigma de la composición musical se asume una *marginación* del elemento expresivo comunicativo. La prioridad del compositor no es la de crear un discurso musical particularmente emotivo o evocador, pues los mismos principios compositivos de los que parte lastran esa

posibilidad. La composición aspira a la perfección formal por encima de su *valor estético comunicativo*. Podríamos afirmar que *lo bello y expresivo* del discurso musical se realiza *a pesar* de los requerimientos formales y no gracias a los mismos.

A menudo, cuando se reflexiona en torno a *El arte de la fuga* o *La ofrenda musical* se insiste en que la complejidad de los recursos empleados no afecta, en modo alguno, a su carácter *expresivo*. Así lo afirma Klaus Eidam:

Bach no escribió en toda su vida más que música viva, incluso en sus más atrevidas construcciones. *El Arte de la Fuga* es la obra monotemática más grande que se haya escrito nunca, pero quien sólo vea en ella una obra de enseñanza es porque no ha entendido mucho. Bach no demuestra solamente que es capaz de manejar un tema en espejo, hacia atrás, a la vez hacia atrás y hacia adelante; muestra también que en él no es nunca una construcción abstracta, sino siempre una música maravillosa, llena de melodía viva. (Eidam, 1999: 282).

Josep Soler, en su valoración de aquellas fugas en *Rectus e Inversus* de *El arte de la Fuga* comenta: «su audición nos dice sólo que son dos hermosísimas fugas a cuatro voces» (Soler, 2004: 133). Ciertamente, se trata de «música maravillosa», de fugas «hermosísimas» pero no en los parámetros planteados por la estética barroca de los *affetti* imperante en la época de Bach. Seguramente, nadie ha podido ni podrá llegar tan lejos como Bach pero la *expresividad* o belleza melódica de alguno de los cánones o *contrapuncti* de estas obras altamente especulativas no es equiparable, en modo alguno, a lo que se entiende comúnmente por *expresividad* en el Barroco. El carácter *expresivo* de una obra como *El arte de la fuga* debería valorarse desde el punto de vista de la escritura *no canónica* que conforma el marco de referencia estético general. Las obras especulativas de Bach deberían confrontarse, por ejemplo, con las arias de las Cantatas o las Pasiones, con los Conciertos para uno o dos violines etc., que *no se someten a los rigores de una escritura canónica*; observaríamos entonces, el carácter cualitativamente distinto en la configuración de cada línea melódica.

¿Por qué suena bien *El arte de la fuga*? Si se aplican, escrupulosamente, las normas de la armonía tonal, la música siempre *sonará* bien. Evidentemente a ello debe sumarse el excepcional talento de Bach y su proverbial conocimiento del oficio. El hecho

incontrovertible es que Bach encuentra siempre la solución óptima, la más *justa* y la más *bella* entre las soluciones que admite el canon restrictivo que él mismo se autoimpone para su obra. Pero, ese *fluir* de *El arte de la fuga* debería definirse como *expresividad a pesar de*. Es decir, *El arte de la fuga* suena *todo lo bien que puede llegar a sonar* una obra sometida a esas restricciones exigidas por el canon y el rigor de la escritura contrapuntística. Por otro lado, no debemos olvidar, que escuchamos *El arte de la fuga* con oídos del s. XXI y que nuestra tolerancia hacia lo complejo y difícil se ha dilatado enormemente. Sabemos que, a lo largo de más de un siglo y medio, esta obra fue considerada, exclusivamente, como un tratado para las escritura de fugas. No se le concedía, en este sentido, un valor propiamente *estético* sino, más bien, intelectual y pedagógico.

Hemos señalado que si hay algo de *expresivo* en este tipo de obras es, *a pesar de* ciertos recursos técnicos y *no gracias a* los mismos. Proponemos, en este sentido, una analogía con la literatura. Imaginemos que mientras escribimos un texto literario o, mejor, un poema, debiéramos tener en cuenta que el mismo pueda leerse, una vez concluido, de atrás hacia delante como un gigantesco palíndromo. Tendríamos que escoger cada palabra, en función, no de su contenido propiamente poético o de su sonoridad, sino ateniéndonos al estricto cumplimiento de la regla que nos hemos autoimpuesto. Finalmente, si lográramos que ambos textos fueran susceptibles de ser simplemente leídos y mantuvieran un cierto orden sintáctico y valor semántico habríamos conseguido algo, sin duda, muy meritorio. Ciertamente, la rigidez del lenguaje escrito no es la misma que las reglas de la armonía tonal y lo *significativo* en la música no es comparable con lo *significativo* en el lenguaje. Sin embargo, la orientación del creador y de la creación es, en ambos casos, perfectamente comparable. Éste es el sentido de esa *tensión* entre *forma* y *contenido*, entre *construcción* y *expresión*. El compositor se ve obligado a elegir cada posibilidad *forzado* por el *canon*, que es un requisito de índole puramente *constructiva*, no *expresiva*.

Es muy curioso el testimonio entorno a *El arte de la fuga* de Adolfo Salazar en su libro dedicado a Bach: «En 1747 Bach da cima a la Ofrenda Musical, y entre esa fecha y 1750 sólo se consignan unos cánones que tienen más bien un valor de ingenio o curiosidad y los seis preludios corales para órgano. Llega el año 1750. Bach trabaja en *El Arte de la Fuga*, pero no llega a terminarlo. Sin duda, esta obra y su compañera son un prodigio de saber y de ciencia combinatoria, pero el nervio de la creación estaba ya

agotado» (Salazar, 1990: 51). ¿Qué quiere decir Salazar con esa última frase: «el nervio de la creación estaba ya agotado»? Muy, al contrario, Bach llegó en este momento final de su vida al máximo de capacidad y de concentración creativa que quizás ningún hombre haya alcanzado jamás. ¿Es posible que Salazar hubiera percibido una *falta de aliento poético* en *El arte de la fuga* o en *La ofrenda musical*? Si esto es así, no habría entendido el hecho de que las reglas de escritura de este tipo de obras constituyen una suerte de *impedimento*, una carga que el compositor asume como *reto* y que *coarta* las posibilidades de un desarrollo *libre y expresivo*. El *problema* no es de Bach, al contrario, éste ha logrado un nivel de *musicalidad* absolutamente inusitado, siempre teniendo en cuenta las extraordinarias restricciones que se ha propuesto vencer. Sería como exigir a un pintor que realizara un bello retrato con los ojos vendados y las manos atadas a la espalda.

A nuestro juicio, lo verdaderamente trascendente es el *sentido* de la decisión de Bach por un lenguaje compositivo que pertenecía, en realidad, a la tradición artesanal del alto medievo y el hecho de que entregara sus últimas energías vitales a una obra sobre la que proyectaba el máximo compromiso ético de la profesión y de la vida. Este *gesto* bachiano tendrá consecuencias inesperadas en el futuro de la historia de la música, sobre todo, en el ideario de la Segunda Escuela de Viena. *El arte de la fuga* representa la defensa del un *valor inmanente* de la composición musical por encima de modas o estilos y, sobre todo, por encima de un público en tanto que no busca su reconocimiento. El valor de la obra se centra en su propia coherencia constructiva, en su insondable *unidad* y *consecuencia lógica* que muchos han vinculado con la concepción de la monadología de Leibniz. El compositor Tomás Marco ha reflexionado en torno a *El arte de la fuga* en los siguientes términos.

La obra cobra un nivel de construcción desconocido en la historia de la música y su complejidad es tal que es imposible realizar un análisis exhaustivo, pues siempre arroja elementos nuevos. Al mismo tiempo, es una obra de una escucha directa y rotunda que emociona precisamente por su perfección desprovista de toda referencia externa que no sea la música y su desarrollo interno propio. (Marco, 2008:301).

Por último, A. Basso contempla *El arte de la fuga* como paradigma de una *ascesis musical* donde se realiza aquel ideal boeciano de *lo absoluto*. No hay en esa música «privada de dramatismo (...) la huella de la persuasiva humanitas bachiana»:

La organización musical de este «arte» (que, como ya se ha dicho, es también ciencia) es absolutamente artificiosa; la naturaleza de esta música «absoluta» elude las tentaciones profanas, es ascética, casi imposible, y tiene ciertamente un estrecho parentesco con la contemplación espiritual del arte de los sonidos con reminiscencias boecianas (*música mundana*, es decir, música del espacio y del macrocosmos. (Basso, 1986: 137).

Sobre la cuestión de la expresividad en el dodecafonismo, comenzaremos con dos testimonios, el de Ivo Supicic y el del compositor español Luis de Pablo. Debemos notar que no se trata, únicamente, de ilustrar ese *estado de opinión* que acusa al dodecafonismo de cerebralismo y hermetismo sino de penetrar en las *causas* de su naturaleza anestética. En *La Musique expressive* declara Supicic:

Pourtant, l'extrémisme dodécaphonique auquel a abouti par l'atonalisme le chromatisme wagnérien, a renoncé à l'expression authentique, et a dégénéré en pure cérébralité sans contact existentiel avec l'univers d'intuition créatrice et avec le vécu. Le visage sonore de la musique dodécaphonique n'est pas expressif, car elle aboutit, lorsque les principes dodécaphoniques y sont réalisés conséquemment, semblablement à certaines œuvres des polyphonistes flamands, plutôt à la confusion qu'à l'expression... (Supicic, 1957: 41).

Supicic señala aspectos sobre los que ya hemos incidido aunque a través de otra conceptualización. El intelectualismo del dodecafonismo se equipara, por enésima vez, a la polifonía de los contrapuntistas flamencos. Por otro lado, se señala la falta de un vínculo de ese modelo de composición con «l'univers d'intuition créatrice et avec le vécu» que podríamos asimilar, metafóricamente, como falta de contacto con la *esfera del hombre*. La visión de Luis de Pablo guarda muchos puntos en común con Supicic. Para el compositor, el dodecafonismo tiene, sobre todo, un valor de «estudio», lo que le aproxima a ese «cerebralismo» denunciado por Supicic. Por otro lado, es la «monotonía interválica», lo que produce esa sensación de dureza auditiva de «grisura»:

La razón de mi rechazo a la serie tradicional de doce sonidos tenía que ver con que, desde que yo empecé a escuchar música, llamémosle «dodecafónica»,

aunque la palabra me pone la carne de gallina, pensé que el riesgo de esa música podía ser su monotonía interválica, algo que sólo los muy grandes compositores pudieron esquivar... (...) Con toda la admiración que siento por Schönberg, me parece que todo su primer periodo del dodecafonismo tiene interés, sobre todo como estudio. Por ejemplo, la Suite 25 o el Quinteto del viento son verdaderamente muy duras de escuchar. Incluso me atrevo a decir que las Variaciones op 31 también lo son; la orquestación es maravillosa pero la sustancia musical resulta tremendamente gris. Es una cosa muy extraña y le pasa incluso a alguno de sus discípulos. (de Pablo, 2009: 35-36)

Pero la cuestión de la expresividad en el dodecafonismo ¹⁵³ va mucho más allá. Se diría que la *expresión*, en tanto comunicación de un *contenido humano*, no es una prioridad en la escala de valores del dodecafonismo. Afirma Schönberg en el *Tratado de armonía*: «mis intentos jamás se apoyan en los juicios estéticos, siempre sujetos a cambios; nunca hablo de bello ni de feo, sino que trato de encontrar razones y causas que puedan considerarse inmutables o que al menos se sepa cómo y por qué han cambiado, de manera que se pueda hacer tabla rasa con ellas» (citado en Pons, 2006: 49). En un sentido casi idéntico se manifiesta Webern: «...las cosas de las que trata en general el arte y con las cuales el arte tiene que ver no son “estéticas”, sino que se trata de leyes naturales» (Webern, 2009: 21). El *deber ser* de la música es la consecución de un orden infalible, como las leyes de la naturaleza, independientes de la arbitrariedad y el juicio humano.

Si contemplamos la historia de la música desde la clave interpretativa de una dialéctica entre *forma-construcción* y *forma-expresión* podríamos, seguramente, identificar momentos en que una de las dos esferas prevalece sobre la otra. Identificaríamos, tal vez, la polifonía del *Ars antiqua* o el *Ars nova* con el polo de la *forma-construcción* y el romanticismo como la culminación de la *forma-expresión*. En un punto medio de convergencia entre ambos polos podríamos situar, el barroco o, quizás con mayor motivo, el clasicismo. La clave fundamental que separa un modelo de otro es la propia

¹⁵³ En *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, Adorno recoge la valoración al respecto del propio alumno de Schönberg: «Berg criticaba la falta de contenido expresivo de las primeras composiciones dodecafónicas de Schönberg; el último Schönberg debía recuperar la expresividad, pero por el contrario este defecto se agudizó aún más, y de manera amenazadora, en el conjunto de su producción posterior a 1945» (Adorno, 1990: 38).

naturaleza de la forma. Hay una *forma* constituida como *ratio matemática abstracta*, al margen de una vinculación o empatía con *lo humano*. Hay una segunda *forma* definida también como *ratio matemática* pero, al contrario de aquella, se construye *desde el hombre*, es decir, tomando como punto de partida su percepción y *su sistema comprensivo*.

Ya en la Antigüedad, en el ámbito de reflexión estética de la imagen visual, surgen dos conceptos, el de *simetría*¹⁵⁴ y *euritmia*, que reflejan esta misma problemática. W. Tatarkiewicz nos ofrece la siguiente aproximación en su estudio *Seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*:

La simetría hacía referencia a la belleza absoluta: la euritmia, a la belleza del ojo o el oído. En el caso de la simetría, era realmente indiferente si era o no realmente percibida, ya que la conciencia puede también comprenderla por un proceso de razonamiento. La euritmia, sin embargo, está especialmente calculada para que actúe sobre los sentidos perceptivos. Así, es esta cualidad y no la simetría la que se vincula específicamente con el arte. La simetría y la euritmia, tal y como las comprendían los griegos, no sólo eran diferentes, sino que eran también agudamente antagonistas entre sí. (Tatarkiewicz 2001:121-122).

La *euritmia* es una cualidad de lo bello que toma en consideración la percepción desde la óptica *humana*. Por el contrario, la *simetría* es independiente de la percepción sensitiva. De nuevo en palabras de Tatarkiewicz: «el concepto [simetría] más preocupado con las matemáticas y la metafísica que con la estética, no pudo contribuir al surgimiento de las bellas artes como una categoría separada en sentido moderno. (...) la simetría denotaba el orden cósmico, el orden eterno de la naturaleza, mientras que euritmia significa orden sensual visual y acústico» (Tatarkiewicz 2001:121).

Si tomamos las reflexiones de Schönberg y Webern en torno al lenguaje dodecafónico, sus principios y fundamentación, observaremos que éste se aproxima extraordinariamente a un *ideal de simetría* trasladado a la música. Efectivamente, se trata de concebir un lenguaje más allá de la arbitrariedad y la percepción humana, regido por *leyes independientes del hombre*. Ese lenguaje se conforma a partir de *relaciones musicales*

¹⁵⁴ Esa acepción primigenia del concepto de *simetría* definido por Tatarkiewicz, debe distinguirse del sentido más concreto y restringido de *simetría visual*, como duplicación especular a partir de un eje, es decir, lo que entendemos en la actualidad, comúnmente, por *simetría*.

abstractas que no requieren siquiera de una percepción consciente. El dodecafonismo se plantea como *lógica de lo absoluto*, autónoma y no dependiente de un juicio subjetivo.

Es en este sentido, que el dodecafonismo proyecta toda una serie de puentes con el pasado, primero con el Bach de *El arte de la fuga* y, todavía más lejos, con los contrapuntistas flamencos. La cuestión es saber si esos puentes afectan, únicamente, a los aspectos formales y a las técnicas del contrapunto canónico ya tratadas, o implica también una concepción de la música reflejo, a su vez, de valores cosmovisivos. La definición de Tatarkiewicz sobre el concepto de *simetría* «más preocupado con las matemáticas y la metafísica que con la estética», parece tan válida para el dodecafonismo como para el Bach de *El arte de la fuga* o, al menos, con aquella imagen de Bach como «portaestandarte de los formalistas puros»¹⁵⁵ (Fubini, 1994: 67), tan querida por las vanguardias musicales de s. XX.

Pero, ¿cuál es el sentido de aquella discriminación de lo estético por parte de Schönberg y Webern?, ¿por qué esa primacía de la *forma-construcción* (asimilada a la *forma*) frente a la *forma-expresión* (asimilada a *contenido*). E. Fischer nos ofrece una interpretación muy valiosa:

La interacción del contenido y la forma es un problema vital en el arte... y no sólo en el arte. Desde Aristóteles, el primero que planteó la cuestión y cuya respuesta fue tan brillante como falsa, numerosos filósofos y artistas-filósofos han venido considerando la forma como el elemento esencial, superior, espiritual del arte, y el contenido como elemento secundario, imperfecto, insuficientemente purificado como para alcanzar la realidad plena. (Fischer, 1993: 317).

Efectivamente, la primacía de la *forma* sobre el *contenido* tiene indudables connotaciones éticas y sociológicas. El sometimiento a un orden trascendente, a un principio de autoridad *por encima e independiente del hombre*, en la música o en el arte es, a

¹⁵⁵ Tal y como señala Fubini: «El denominado retorno de Bach en la cultura musical contemporánea ha acaecido bajo la enseña del formalismo más puro, del constructivismo y, en general, de la rebelión antirromántica» (Fubini, 1994: 65). Sin embargo, no debemos olvidar que Bach no es sólo *El arte de la fuga* y que una gran parte de su producción forma parte, con pleno derecho, de la estética barroca de los *afetti*. En este sentido, afirmaba P. Boulez: «lo más regocijante en esta aventura es haber tomado a Bach como modelo de las «músicas puras», en el sentido limitado que se quiere otorgar a este término. Porque Bach ha escrito las Pasiones, no hay que olvidarlo» (Boulez, 1993: 13).

nuestro juicio, síntoma de un modelo cosmovisivo. De un modo análogo, en las artes plásticas, aquel canon estético de las proporciones que se impone, de un modo inflexible, suele ser reflejo de un orden social altamente jerarquizado y conservador temeroso ante cualquier cambio. Así lo *geométrico* en el arte y la música, una racionalidad matemática *abstracta no eurítmica*, que no cede ni empatiza con lo humano y su ritmo interno, puede ser interpretado como señal de una cosmovisión no antropocéntrica.¹⁵⁶ No parece forzada la idea de una *adecuación de sentido* entre un *ideal de simetría*, en su sentido primigenio, en el arte y en la música y una cosmovisión *teocrática*, en sentido amplio. Siguiendo con ese paralelismo, un *ideal de lo eurítmico* se correspondería con una cosmovisión antropocéntrica.

En un paradigma estético *humanista*, la *forma* se presenta como cristalización de un *ethos*, es decir, como *euritmia*. En las artes plásticas, la *simetría visual*,¹⁵⁷ asumida siempre de un modo flexible, se concibe no sólo como referencia intelectual sino, muy fundamentalmente, como modo de gratificar los sentidos. Los recursos de la composición musical apelarán, igualmente, a los sentidos buscando el *efecto preciso*. Se construye así un lenguaje musical altamente *estereotipado* que trata de traducir a *fórmulas universales* los distintos estados anímicos. Resulta difícil determinar cuándo comienza este *paradigma musical humanístico* en la música. Con toda seguridad, éste llega con retraso respecto de la pintura. Parece, efectivamente, que la fuerte sujeción de la música a su sustrato tecnológico redunda en la mayor lentitud de su evolución. Quizás con Monteverdi, la evolución hacia un ideal barroco de lo expresivo queda asegurada. La posterior evolución histórica no tiende sino a consolidar esa estética. Con el tránsito del clasicismo al romanticismo, la expresión musical pasa del *estereotipo* y la *fórmula* al *gesto libre*. Es, quizás, el paso de un ideal universal y aristocrático del *hombre* al concepto de *individuo* como *sujeto único*.

La *forma musical* en Occidente, aquella que se libera del lastre *geometrizarante* y *teocrático*, debe asumirse como un logro humanístico que viene, esencialmente, de Italia.

¹⁵⁶ En *El sentido de las artes visuales*, E. Panofski estudia el mayor o menor peso del un *canon matemático racional* en la representaciones del arte antiguo. La mayor o menos *flexibilidad* de ese *canon* frente a una realidad concreta, es decir, su mayor o menos capacidad para asumir la *desviación* de lo particular, es lo que define la diferencia entre el arte griego arcaico (influido por el arte egipcio) y el arte clásico. El arte clásico griego, se rige, tal y como afirma Tatarkiewitz, por un *principio eurítmico*, es decir, parte de una racionalización matemática antropométrica. Es capaz de flexibilizar un esquema ideal matemático y racional para adecuarse al *punto de vista humano*.

¹⁵⁷ En su sentido convencional no primigenio de *simetría*.

Las formas musicales, primero aquellas de origen danzado que conforman la *suite* barroca y, posteriormente, la forma sonata representan, cada vez más, un modo de resolver la disposición estructural de las partes vinculado a una lógica *psicoauditiva*. La memoria musical, la dosificación de las gratificaciones auditivas, un sentido dramático general a través de relaciones de identidad, contraste, desarrollo o variación, son los principios que rigen la construcción de la *forma*. La *forma* es un correlato de las cuitas humanas, es la esquematización de un desarrollo dramático. No ocurre lo mismo con alguno de los recursos compositivos empleados por el contrapunto canónico o por la técnica dodecafónica de composición que prescinden, incluso, de la necesidad de su percepción auditiva pues no corresponde al *hombre* la legitimidad última del juicio.

Desde un punto de vista muy general y como síntesis interpretativa, podría afirmarse que la historia de la música occidental, desde una polifonía ya compleja en el *Ars Antiqua* hasta el s. XX, se ha visto atraída por dos polos de gravitación, un ideal de *construcción* y un ideal de *expresión*. En esta *tensión dialéctica*, en el más acendrado sentido de la expresión, se dan cita una gran parte de los problemas y planteamientos de la relación entre *hombre* y *música*, y por extensión, entre *música* y *cultura*. Es por ello que, este *esquema de dos polos*, representa una clave interpretativa para esclarecer el sentido de las diversas *weltanschauungen* históricas, el modo en que el hombre se concibe a sí mismo.

En un plano teórico ideal, si aceptamos con Adorno que cada música está asociada a un sistema filosófico, la decantación por uno de los polos, el de la *construcción* o el de la *expresión*, serviría para medir la *naturaleza de la sumisión del hombre a la esfera de los valores*, una especie de escala de *idealismo cultural*. Ese sentido de sumisión a un orden *trascendente* se expresa, simbólicamente, en una música cuya legitimidad se realiza independientemente de la escucha y la percepción. Una música que se comporta como si el *hombre no contara*, como si el hombre sólo alcanzara su *destino* negando su naturaleza, aquella que le impulsa a la fruición emotiva, al placer de los sentidos. Así, podría decirse, que todos aquellos recursos y principios musicales que se orientan de un modo exclusivo al *intelecto*, son el reflejo de un orden cultural altamente jerarquizado. Ese orden está resuelto a *civilizar* al hombre, a fiscalizar su ocio, a controlar sus

pasiones. Es la *inflexibilidad de lo geométrico*, la *metáfora estructural*¹⁵⁸ que define este modelo que podríamos definir, en su sentido primigenio, como *orden teocrático*.¹⁵⁹ Ese *orden teocrático* muta, históricamente, en otras instancias de legitimidad como *referentes absolutos*.

Una *geometría no eurítmica*, es decir, no adecuada a los *ritmos del hombre*, a su sistema de percepción, a su capacidad de empatía, se impone como principio de autoridad exógeno. *Es el hombre el que debe hacerse digno de la música y no la música la que debe rebajarse a las imperfecciones y debilidades del hombre*. Así, la música es expresión de un orden y autoridad autónoma, por encima y al margen del hombre. Esa autoridad que en la Edad Media se identifica exclusivamente con Dios, cambia históricamente de ropaje y se oculta tras la idea de *ley natural*, *ideal cultural*, *ciencia* o, sencillamente, *verdad musical*. En todos los casos, se trata de principios de legitimidad *intangibles* que no puede ser alterada. En esa conformación de la música como principio superior e inalterable se expresa, históricamente, el temor del hombre a una *caída* en el desorden y relativismo moral, a una *regresión* al estado de naturaleza.¹⁶⁰

En el otro lado, aquella música concebida para la *expresión* y la empatía, a través de una serie de recursos avocados a la consecución del *efecto emotivo*, representa un orden sociocultural y cosmovisivo *antropocéntrico*. Este cambio de mentalidad se expresa antes en el arte que en la música. Así, en el Renacimiento, la pintura abandona un modelo de representación geometrizable en su interpretación de la naturaleza y el cuerpo humano, al mismo tiempo que la perspectiva se impone como punto de vista *del sujeto* que contempla. No se trata, del abandono de una *ratio matemática* pero sí de su flexibilización a la perspectiva humana, de un *sometimiento a lo eurítmico*. En la música, es quizás Monteverdi, el primero en alcanzar un pleno ideal de expresión que se desarrollará a lo largo del Barroco. Es la nueva textura de melodía acompañada, dirigida a la emoción más que al intelecto, la que comienza a sustituir, poco a poco, la compleja construcción contrapuntística de resabios medievales.

Proponemos, un esquema de dos columnas como síntesis de esa dialéctica entre *forma-construcción* y *forma expresión*, redefinida a través de los conceptos clásicos de *simetría* y *euritmia*. Cada columna debe interpretarse como un *tipo ideal*, como un polo

¹⁵⁸ Recordemos el sentido de las *metáforas estructurales* como articulación de todo *estilo de pensamiento*, en la lectura que J. M^a. González hace de Mannheim.

¹⁵⁹ Con esta expresión nos referimos a todo *orden* fundado en principios e ideales *absolutos*.

¹⁶⁰ Volveremos sobre esta argumentación en el primer apartado del capítulo cinco.

gravitatorio capaz de expresar la coherencia interna e identidad significativa de toda una *constelación*. Lo fundamental aquí es advertir la relación entre el nivel cosmovisivo y la *techné* musical, entre la idea y su cristalización formal. No parece necesario subrayar el carácter simplificador y distorsionador de este esquema pero, sólo si exageremos y sobredimensionamos determinados aspectos, olvidándonos estratégicamente de los matices pertinentes, podremos comprender las significativas relaciones entre *música*, *sociedad* y *cosmovisión*.

	Simetría <i>Forma-construcción</i>	Euritmia <i>Forma-expresión</i>
Cosmovisión de origen	Teocentrismo medieval	Humanismo
Campo filosófico	-Excesos de un ideal de <i>Kultur</i> - Platonismo, estoicismo, idealismo	-Ideal de <i>zivilisation</i> - Aristotelismo, epicureísmo, empirismo
Atributos cosmovisivos	- Tendencia a proclamar valores e ideales absolutos - Primacía de un sentido del <i>deber</i> -Ética de la convicción	-Tendencia a la contemporización y flexibilización de los valores y los ideales - Compromiso entre un sentido del <i>deber</i> y un sentido del <i>placer</i> - Ética de la responsabilidad
Estilo de pensamiento	Racionalidad <i>geométrica</i>	Racionalidad <i>empática</i>
Lenguaje compositivo	Contrapunto canónico-Dodecafónico	En general, todo aquel tendente a un <i>ideal de expresión</i> ¹⁶¹
Recurso compositivo	Retrogradación	Secuenciación ¹⁶²

¹⁶¹ Podemos asumir, como generalización, que la música culta occidental tiende, a partir del Renacimiento, hacia un *ideal de expresión* cada vez más acusado. A esta concepción de lo musical se opone, históricamente, una cierta nostalgia reactiva por el viejo orden artesanal y geometrizable.

¹⁶² La *secuenciación*, *marcha* o *progresión melódica* es un recurso compositivo que consiste en la repetición de un determinado motivo en un grado distinto de la escala, con frecuencia sobre un bajo de quintas descendentes. El modo en que apela a una gratificación auditiva fácil y directa lo convierte en un recurso muy socorrido desde el barroco hasta nuestros días. A nuestro juicio, el abuso o la interdicción en el uso de este recurso, marca la sutil línea que separa lo edulcorado de lo riguroso en la forma musical. No es casual su omnipresencia en el barroco italiano o en la canción ligera. Más allá de esa sobreutilización, con frecuencia se concreta como punto culminante expresivo en las obras de los grandes compositores de Bach a Stravinsky.

La *música culta* occidental inicia, a partir del último Renacimiento, un camino inexorable hacia un *ideal de expresión* que puede entenderse, también, como un progresivo proceso de secularización y liberación de su vínculo inicial con la esfera eclesiástica. No se trata, ciertamente, de una escisión entre lo *constructivo* y lo *expresivo* sino, más bien, la consecución de un progresivo equilibrio entre ambos, cuyo cenit se alcanza, para muchos, en el clasicismo vienés conformado en la tríada Haydn-Mozart-Beethoven. A partir de ese momento, la música parece iniciar un camino hacia la subjetividad, entendida como expresión del genio romántico.

En un plano ideal, la evolución de la música podría identificarse con una sucesión de cosmovisiones o *edades* representadas por la polarización de una idea-principio: *Dios-Hombre-Individuo*. Esta secuencia podría interpretarse, a su vez, como reflejo histórico de las distintas dominaciones de institución, estamento o clase y de la proyección, en la música, de su propia ideología. Así, podría definirse una sucesión de tres estadios: *Edad eclesiástica-edad aristocrática-edad burguesa*.¹⁶³ El modo en que la música expresa esa evolución podría definirse como el paso progresivo de un *ideal de construcción* a un *ideal de expresión*, de la *simetría* a la *euritmia*. La forma musical tiende a abandonar su geometrismo para adaptarse a los *ritmos internos* del hombre. Pasamos así de formas y recursos *hieráticos* a otros *empáticos*.

DIOS	HOMBRE	INDIVIDUO
Edad eclesiástica	Edad aristocrática	Edad burguesa

Simetría _____ Euritmia

La cuestión es que esta *evolución* de la música desde un *orden teocrático* a un *orden humano*, cada vez más subjetivo e individualizado, presenta *discontinuidades* y *resistencias*. En determinados momentos surge una fuerte *reacción* y *nostalgia* por el *antiguo orden* y un temor hacia lo que se considera una peligrosa deriva de la *subjetividad*. Por otro lado, hay siempre, en estas reacciones, un matiz *moralizante* que trata de reconducir la música hacia una presunta racionalidad y objetividad. Todo lo

¹⁶³ Hay, seguramente, en esta clasificación una reminiscencia de las *tres edades* de Giambattista Vico.

irracional y caprichoso tiende a censurarse. *Ética y racionalidad, moral y conocimiento* aparecen estrechamente identificadas. Ésta es, en líneas generales, nuestra interpretación de aquellos momentos del *último Bach* y el *dodecafonismo*. Ambos expresan, desde su respectiva óptica histórica, una suerte de *reacción moralizante* frente a su tiempo, una *nostalgia del pasado* y un deseo de *vuelta al orden*.

Esta *reacción* de la música frente a lo caprichoso, lo fácil y edulcorado es, al mismo tiempo, la expresión de una *perspectiva* de clase o grupo. Veremos cómo, en un determinado contexto sociocultural, un sector de la burguesía culta proyecta sobre la música un ideal de rigor, de racionalidad y autocontrol de las emociones. La reivindicación de esos ideales es, en realidad, una defensa de aquello que, en gran medida, le define y distingue como clase. Por último, se produce también, una identificación de los intereses del gremio de compositores con esos valores, en el fondo, conservadores. El compositor ve en la defensa de una mayor racionalidad y dignidad de su oficio, la realización de sus propios intereses de autonomía y reconocimiento social. Ésta es, en líneas generales, nuestra lectura sociológica del ideal musical implícito en esa asociación entre el *último Bach* y el *dodecafonismo*. A lo largo de los próximos capítulos trataremos de desarrollar todas sus implicaciones.

3. LA COMPOSICIÓN MUSICAL COMO ESFERA DE REALIZACIÓN ÉTICA Y PROYECCIÓN DE VALORES SOCIALES IDENTITARIOS.

*¿Qué mentalidad expresan los objetos de arte?
¿Cuál es su identidad social? ¿Qué acción,
situaciones, y qué elecciones tácitas proporcionan las
perspectivas en las que los artistas perciben y
representan algunos aspectos de la realidad?*

K. Mannheim: *Ensayos de sociología de la cultura.*

En este capítulo tratamos de analizar las *connotaciones sociológicas* de aquellos elementos comunes a la escritura canónica y el dodecafonismo: preocupación extrema por la corrección escritural, énfasis en el elemento formal organizativo, principios de *economía* y *necesidad* en la concepción del desarrollo musical, tendencia al hermetismo etc. Comenzamos así, la lectura propiamente sociológica de ese *ideal* implícito en la asociación entre el último Bach y el dodecafonismo que definimos como radicalización de una concepción de la música en tanto *racionalidad ética*. La cuestión es: ¿qué valores sociales se expresan en esa concepción de lo musical? y ¿qué *perspectiva* e intereses revelan esos valores? Entramos así, plenamente, en el ámbito de la sociología de la música y de la sociología del conocimiento.

Lo primero que advertimos es la proyección de un *sentido moral* en el propio *acto compositivo*, en la naturaleza misma de las elecciones y decisiones del compositor. Esta actitud moral en la esfera del *hacer* impregna y se proyecta sobre la obra y así, *lo que se realiza de un modo ético y virtuoso es, necesariamente, ético y virtuoso*. Nuestro enfoque es el de una *sociología de la creación y del objeto musical*. Orientamos nuestro análisis hacia una *hermenéutica del proceso creativo*, así como a la interpretación de determinados elementos de la composición musical como expresión simbólica de determinados valores. Dichos valores pueden ser contemplados, eventualmente, como expresión de la *weltanschauung* de un credo religioso, del *habitus* de un determinado grupo o clase social.

Tratamos, en primer lugar, de penetrar en las motivaciones del sujeto y en el *sentido* de sus decisiones, desde un enfoque típicamente weberiano. Vemos cómo, efectivamente, en la propia lógica interna del método compositivo se proyectan valores de índole esencialmente ética. El propio proceso compositivo se convierte en un *espacio de realización ética*. Esta interpretación no se desprende, únicamente, del análisis de la relación *simbólica* entre una concepción formal determinada y valores éticos concretos, sino que se constata en las propias declaraciones y reflexiones de los compositores.

Una vez constatada esa concepción ética de lo musical junto a una extremada exigencia de racionalización nos preguntamos: ¿qué valores se revelan en ese modo de concebir la música?, ¿cuál es la identidad social de dichos valores y cómo se articulan o traducen en el plano estrictamente musical? Observamos, entonces, una serie de *adecuaciones de sentido* entre ese *deber ser* de lo musical y un *habitus* de racionalidad ética desplegado en diversas instancias sociológicas: el ascetismo intramundano propio del protestantismo y también del judaísmo, la concepción del oficio en el seno del grupo profesional de los compositores y el *habitus* propio de ciertas capas de la burguesía culta.

Todas estas sinergias deben contemplarse como *constelación de causas* dentro de aquel modelo de *condicionamiento social indirecto* ya definido. No debemos olvidar, en este sentido, el peso fundamental de las *imágenes culturales*, es decir, la articulación simbólica de la vivencia cultural. Esas *imágenes*, conformadas por asociaciones y analogías entre la música y los elementos de un determinado *habitus*, no sólo estructuran nuestra comprensión subjetiva de lo musical sino que llegan a condicionar la propia evolución de la música.

3.1 La composición como *acto moral*: posición del sujeto y valor de las reglas en la escritura canónica y el dodecafonismo.

...organizar presupone tomar una decisión ética: escoger un camino es un acto moral y la posibilidad de escoger es ya un problema añadido al problema técnico; de hecho, es el problema; la puerta estrecha no invita demasiado a que se penetre en ella y el camino angosto produce temor e inseguridad

J. Soler: «Si el grano no muere». ¹⁶⁴

Las reflexiones y confesiones de los propios compositores aportan un material insustituible para la comprensión del modo de encarar su proceso de creación, no obstante, dichos testimonios son escasos y se limitan, por lo general, a los dos últimos siglos. Sabemos, además, que hay siempre un elemento de distorsión y que todo presunto autoanálisis es, a menudo, un modo interesado de presentarse a los demás. El conocimiento del contexto cultural, la valoración social del hecho creativo, la posición del músico o del compositor en el proceso de gestación de la obra, son elementos que hay que conocer, en la medida de lo posible, para este tipo de aproximación. Por último, la propia vivencia personal, en el sentido genuino que le diera Dilthey, aporta, en ocasiones, valiosos elementos de carácter intuitivo. Nuestros escarceos con la composición musical y la observación directa del modo en que auténticos compositores encaran su labor profesional, nos ha suministrado información de primera mano sobre el tipo de problemas que se plantean y las posibles formas de resolverlos. Es aquí, en la autoimposición del rigor y la constancia por hallar la solución *debida*, donde emerge un claro sentido de lo ético.

Lejos de una aparente condición *libre*, descubrimos en esa labor metódica de la composición musical el peso del *deber* y un sentido de la responsabilidad que, a menudo, trasciende los requerimientos del ejercicio cabal de la profesión. Emergen aquí elementos profundos de la psique individual, modelos de aprendizaje, influencias

¹⁶⁴ Artículo publicado en el monográfico de Scherzo dedicado a Schönberg (Scherzo 2001/155: 119).

socioambientales. No todo puede ser aprehendido y rescatado para una comprensión *completa* del fenómeno. Parece, sin embargo, que esa motivación o impronta de carácter ético ha condicionado ciertos modelos de aproximación al hecho musical, incluso se diría que, en casos extremos, es una determinada concepción de la ética profesional lo que impele a determinadas opciones.

Comenzaremos nuestro análisis a partir de los principios que rigen la forma en la escritura canónica y en el dodecafonismo, expuestos en el capítulo anterior, y una reflexión en torno a la posición del *sujeto* en el proceso de composición. Trataremos de responder a dos preguntas: ¿cuál es el grado de libertad o ámbito de *decisión libre* del compositor en ese modelo de escritura? y ¿cómo percibe el compositor su posición en ese proceso? Es decir, trataremos de esclarecer el lugar *objetivo* del individuo frente a la *obra* y su percepción *subjetiva*. La cuestión a debatir es el modo cambiante en que se ha valorado aquello que proviene de la inescrutable esfera del sujeto, es decir, de su *inspiración*, imaginación o capricho. A nuestro juicio, la marginación o desconfianza del plano subjetivo en la creación estética es *síntoma* de una cosmovisión, de una concepción del hombre. Por último, valoraremos el compromiso que el compositor adopta frente a su obra que, a menudo, supone un distanciamiento del auditorio. Ese compromiso es, en esencia, una *actitud moral* que se rige por un alto concepto del deber. La creación se entiende aquí como un imperativo moral de búsqueda y rigor que debe renunciar a la atracción de intereses espurios.

La *idea* inicial en la composición de una obra musical es, en el contexto de la era de la armonía tonal, aquello que podríamos identificar como *tema*, un primer motivo o frase melódica que, generalmente, encabeza la composición. Si algo puede definirse comúnmente como *inspiración* es ese momento inicial del arranque creativo. Erraríamos profundamente si pensáramos que, únicamente en el Romanticismo, se produce ese *estado*. No importa si se trata del aria de una cantata de Bach, un preludio de Chopin o Scriabin, un cuarteto de Haydn, Mozart o Beethoven; esa *vivencia* se experimenta como un *don interior*, algo que distingue a un individuo de los demás y que pertenece a su esfera más íntima.

No entraremos ahora en disquisiciones sobre el modo en que vivencias anteriores, recuerdos y asociaciones participan y condicionan ese *momento creativo*. Es obvio que ese acto puro de inspiración *libre* no es, en realidad, totalmente incondicionado. No surge de la *nada*, pero sí *aparece* como tal. Veremos en el capítulo cinco, cómo un proceso histórico de racionalización trata de reducir ese *misterio*, ese *rapto de inspiración* o *encantamiento* a su mínima expresión y cómo ese anhelo de objetivación coincide con una determinada concepción ética de la creación musical. Nuestro objetivo es el de ponderar el peso real de la inspiración y la subjetividad en el contexto de la escritura especulativa e interpretar el *sentido cosmovisivo* de la asunción y sumisión a un aparato de reglas extraordinariamente coercitivo. Es decir, ¿qué mentalidad se oculta tras esa radical fiscalización del hecho creativo?

Hemos establecido que aquel tema o motivo inicial, surgido al margen de un cálculo consciente, supone el arranque de la composición, sin embargo, este debe ser inmediatamente ponderado según los requerimientos exigidos por el propio lenguaje compositivo y las exigencias planteadas por una obra concreta. Imaginemos a Schumann entrando en el umbral de su morada, silbando una melodía que acababa de concebir durante su paseo matutino. Las posibilidades de que esa melodía acabe por convertirse en parte de una de sus pequeñas piezas para piano, son bastante más altas que en el caso de que deseara utilizar ese *tema* como *sujeto* de una fuga a cuatro voces. La razón es sencilla, no todos los temas son susceptibles de un tratamiento contrapuntístico complejo. Es oportuno, en este sentido, citar una valoración aproximativa sobre los conceptos de *melodía* y *contrapunto* del compositor Ernst Toch: «Del mismo modo en que la melodía ha de ser cuestión de pura inspiración, parece que el contrapunto sea cuestión de pura especulación, al estar aquella tan cercana a la naturaleza y tan alejado este» (Toch 2001: 149).

Hay, en el proceso de composición musical, una distinción más o menos implícita, entre *creación libre* y todo aquello que identificamos con *trabajo*, *esfuerzo* y *cálculo consciente*, es decir, un *estado de libertad*, aun supuesta o aparente, y un *estado de necesidad*, de ordenación racional y consciente supeditado al cumplimiento de una serie de reglas y axiomas.¹⁶⁵ Citábamos, como ejemplo, el origen *inspirado* o *libre* del tema de una pequeña obra para piano de Schumann. Ya hemos indicado que ese *tema* o simple

¹⁶⁵ Incluso en la *fuga* se distinguen esos dos momentos. La *exposición* o los *stretti* aparecen como lo estricto y riguroso, mientras se habla de los *divertimenti* como sección *libre*.

motivo inicial ha de ser, posteriormente, manipulado o mínimamente desarrollado para la construcción *coherente* de la obra. En obras de mayor extensión y complejidad estructural, pensemos en un *impromptu* de Schubert, en una sonata de Mozart, Beethoven o Brahms, aquel material inicial debe sufrir un profundo y trabajoso proceso de desarrollo: *deducción* de nuevos motivos, ideación de un segundo *tema* más o menos contrastante, la inserción de las modulaciones pertinente etc., con el fin de lograr una *unidad formal* inteligible. Ese segundo y más laborioso proceso de creación es concebido como el *auténtico trabajo* del compositor, el momento en que desarrolla su pericia y pone de manifiesto los conocimientos del *oficio*. Hemos recogido la siguiente cita del *Doktor Faustus* de T. Mann como ejemplificación de esa diferencia entre *creación libre* y *trabajo*:

Acepto, pues, esta idea súbita, como la llamáis ya desde hace ciento o ciento diez años, porque antaño semejante definición no existía, como no existía el derecho de propiedad musical y otras expresiones análogas. Aceptemos lo de la idea súbita, cuestión de tres o cuatro compases, ¿no es eso?, y nada más... Todo lo demás es elaboración, trabajo de escribiente... (Mann, 1982: 291).

La propia definición y el modo en que conviven esas dos esferas, la *creación libre* y la organización *racional consciente* es, sin embargo, compleja y difícil de desentrañar. Sólo el compositor conoce su *modus operandi* y no es fácil penetrar, desde fuera, en sus claves. Hay, sin embargo, procedimientos compositivos que responden, esencialmente, a un mero cálculo de probabilidades y que admiten pocas dudas acerca de su naturaleza *libre* o *condicionada*. Pensemos en un ejemplo paradigmático de la escritura especulativa, el *contrapunctus XII a 4 rectus* y el *contrapunctus XII a 4 inversus* de *El arte de la fuga*. Si comparamos el modelo de escritura de estas dos obras de Bach con cualquiera de las piezas que componen, por ejemplo, *Escenas del bosque* o *Escenas infantiles* de Schumann podremos advertir la distancia que las separa. Es más que probable que algunas de las piezas de Schumann fueran compuestas sin ningún tipo de reflexión previa o trabajo preparativo alguno, únicamente mediatizadas por el acto de escribir las notas en el papel pautado, quizás con alguna mínima corrección. En el polo opuesto, no puede concebirse una sola nota de cualquiera de los *contrapuncti* citados de *El arte de la fuga*, sin una considerable dosis de cálculo racional consciente.

Podríamos definir un *coeficiente de restricción* como el grado mayor o menor de dependencia de cada *decisión compositiva* respecto a unas reglas o condicionantes previos. Tratamos así de establecer una aproximación a la *posición objetiva* del compositor en su proceso de creación. ¿Qué grado de *decisión libre*, de *subjetividad* presenta una obra como el *contrapunctus XII a 4 rectus* de *El arte de la fuga*?, ¿en qué medida el *sujeto creador* se encuentra presente en su obra? Un preludio, un nocturno, una balada de Chopin, *transpira Chopin* en cada gesto, en cada giro melódico o armónico... pero, ¿qué hay de Bach en ese *contrapunctus* doble de *El arte de la fuga*?, ¿y qué decir del canon cancrizante de *La ofrenda musical* o la *Variación V. L'altra sorte del Canone al Rovescio* de las *Variaciones canónicas sobre el coral Von Himmel Hoch*? En estos dos últimos casos aparece aquel recurso de la *retrogradación* en la que una línea melódica debe ejecutarse en sentido inverso, es decir, desde la última nota a la primera, como en los versos palíndromos. No hay nada más *antinatural* y alejado del concepto de *inspiración* que la invención de una melodía en función de su retrogradación.

Observamos en la escritura canónica un elevadísimo *coeficiente de restricción*, aquel *modus operandi* donde *todo* se encuentra prefijado de antemano, un marco donde la subjetividad ha quedado desterrada. Lo que *hay de Bach* en esas estructuras es su modo virtuoso y magistral de cumplir con el *canon* autoimpuesto. Lo mismo podríamos afirmar de sus predecesores en ese orden de la especulación musical, desde Machaut a Ockeghem, desde Isaac a Sweelinck. Cada *acto*, cada decisión debe someterse al escrutinio de la razón y a un orden *preestablecido*. No hay nada aleatorio, todo responde a la *necesidad*. El compositor se comporta como órgano ejecutor de una voluntad que le trasciende y que acepta como *realización personal*, como máximo logro intelectual. En *Bach theological concept of form and the f major duet*, U. Siegele y A. Clayton proponen la siguiente visión de la ética compositiva:

The ethics of composition, the very intelligence of morality, consists in fulfilling the form, even under the most adverse conditions of the material. It is possible to demonstrate the skill and keen discernment with which Bach achieved the ordering of his material through the form. And yet he himself must have known best of all that sin attaches to all human endeavour. (Siegele y Clayton, 1992: 251) .

La cuestión de un *coeficiente de restricción* en el dodecafonismo es, aparentemente, similar a la que se produce en la escritura canónica. Sabemos que, en el contexto de un dodecafonismo ortodoxo, la serie motriz determina el orden de aparición de cada uno de los sonidos que conforman la escala cromática. No podemos repetir una nota antes de que haya concluido la serie. Por otro lado, la manipulación de la serie, a lo largo de la obra, se rige por los conocidos recursos contrapuntísticos de inversión, retrogradación e inversión retrógrada. Ya aludimos, en el capítulo anterior, al debate sobre la *dificultad real* de la escritura dodecafónica en relación a la tradición del contrapunto canónico. No entraremos ahora en la cuestión de si es comparable la utilización de los recursos contrapuntísticos en un sistema tonal con su empleo en el marco de la atonalidad. Lo que nos interesa es que el dodecafonismo plantea una *lógica de la restricción* en el momento que asume la serie inicial y unas rígidas normas de manipulación para la misma. Veamos el testimonio del propio Schönberg al respecto:

La adopción de mi método de composición con doce notas no facilita la composición: al contrario, la hace más difícil... Las restricciones impuestas a un compositor por la obligación de usar una sola serie para cada composición son tan rígidas que sólo una fantasía que ha superado victoriosamente muchas dificultades puede superarlas. Este método no regala nada; al contrario, priva de muchas cosas. (citado en Fubini, 2004: 92).

No se nos oculta, en ésta cita, el sentido paradójico que Schönberg proyecta sobre el concepto de *fantasía*, lejos de su original significación como *forma libre* de carácter improvisado. Schönberg gustaba hablar, en este sentido, de una *fantasía exacta*.

El ideal de *no implicación* en el proceso creativo, es muy evidente en el pensamiento musical de Webern y, de algún modo, nos remite a aquella concepción del trabajo artesanal propio de la Edad Media. Como ya hemos señalado, Webern cree en la existencia de leyes naturales inmutables que el hombre debe desentrañar y en una suerte de continuidad entre naturaleza y arte. Se pone aquí de manifiesto un sentido de la *unidad* y relación analógica entre creación humana y naturaleza que, en última instancia, remiten al mismo principio *divino*. Webern formula ese pensamiento a través de una cita de Goethe sobre el arte de los antiguos: «Esas obras sublimes han sido producidas al mismo tiempo que las supremas obras naturales de la Humanidad, de acuerdo con leyes verdaderas y naturales. Todo lo arbitrario, todo lo ilusorio se viene abajo: he ahí la

necesidad, he ahí a Dios» (Webern, 2009: 22). Comparemos esta *imagen* con la interpretación de Raymond Bayer sobre el concepto medieval de arte y creación:

...el artesano se acerca, pues, a Dios, que es el *artificex* supremo. La obra divina, aún cuando solamente lo es en potencia, es siempre una forma, y como tal inmutablemente eterna. Existe sempiternamente en toda su perfección. Una vez que Dios ha creado, la naturaleza se separó de él; la obra de arte, por el contrario, es siempre *motus*, movimiento, inestabilidad. Sin embargo, por arbitraria que sea, por modificable que sea en plena ejecución, la obra de arte continúa la obra de la naturaleza y, mediatamente de Dios. El artista es, en cierto modo, intérprete y heraldo de la naturaleza (...) La imaginación desempeña un papel más bien pobre en la psicología medieval y en la de Santo Tomás; en ninguno de los escolásticos hay vestigios de la imaginación creadora. El arte es *recta ratio*, resultado y fruto de la reflexión que implica un conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las reglas particulares de cada arte. (Bayer, 2002: 94).

Esa misma noción del hombre como mediación entre *Dios* y la *obra* en la concepción del arte medieval, ha sido definido por Marc Jiménez en su libro *¿Qué es la estética?*: «...de ninguna manera se podía, bajo el punto de vista teológico, atribuir al hombre un verdadero poder creativo, y menos aún reconocerle una capacidad de creación artística. La idea misma de creación artística era rechazada, puesto que crear es privilegio de Dios. Cuando produce una obra, lo único que hace el hombre, prisionero de su finitud, es revelar el poder infinito del Todopoderoso» (Jiménez, 1999: 27).

Webern parece invocar ese mismo carácter de mediación entre el acto creativo y la *ley*. El artífice, el compositor, es un eslabón entre la obra y un orden preexistente, es un *medium*, que no pone de sí mismo sino que se comporta como brazo ejecutor de la idea universal. El *oficio* se define así como conocimiento de las leyes: «Existen leyes que, probablemente, no puedan llegar a identificarse completamente. Otras, sin embargo, ya han sido identificadas e incorporadas a lo que yo llamaría la enseñanza del oficio» (Webern, 2009: 21). La creación artística no se concibe como *emanación del sujeto*, como producto de la originalidad del genio romántico. Al contrario, ésta se contempla desde el conocimiento y sometimiento a las *reglas*, en una actitud de contención siempre alerta

ante posibles faltas¹⁶⁶ y debilidades. En *El hombrecillo de los Gansos* de Jacob Wassermann, aparece la siguiente caracterización del proceso de aprendizaje de su protagonista, el compositor Daniel Nothafft: «...estudió con incesante afán los antiguos maestros, y sacó de sus creaciones la regla que tenía que levantarse como un dique frente a la arbitrariedad y la indisciplina» (Wasserman 1958: 149). Ése es el *ethos* que define aquella interiorización ética de la composición musical y que se muestra de un modo paradigmático en la escritura canónica del último Bach y en el dodecafonismo.

En la interpretación novelística que T. Mann desarrolla del dodecafonismo, guiado siempre por Adorno,¹⁶⁷ el *consejero secreto*, aparece un ideal de infalibilidad y rigor a costa de una *erradicación de lo subjetivo* y la *ausencia de libertad* por parte del compositor:

Cada nota del conjunto de la composición, melódica y armónicamente debería poder demostrar su filiación con aquella serie-tipo preestablecida. Ninguno de aquellos tonos tendría el derecho de reaparecer antes que los demás hubiesen efectuado igualmente su aparición. Ninguno tendría derecho a presentarse, si no cumplía su función de motivo en la construcción general. Ya no habría ninguna nota libre. He aquí lo que yo llamaría una escritura rigurosa. (...) Podría obtenerse de este modo una extraordinaria unidad lógica, una especie de infalibilidad y de precisión astronómicas. (Mann, 1982: 234).

Y, más adelante:

Sería menester que toda la disposición, la organización del material, estuviese ya dispuesta antes de comenzar el trabajo propiamente dicho, y podemos preguntarnos cual de los dos constituye el verdadero trabajo. Porque esa preparación del material se efectuaría gracias a variaciones, y al elemento creador de las variaciones, y lo que se podría llamar el acto de componer propiamente dicho, quedaría relegado entre los materiales, junto

¹⁶⁶ El propio concepto de *falta*, en relación a aquello que no se ajusta a las normas del contrapunto o de la armonía, dice mucho sobre el carácter altamente mediado de la composición musical en la tradición culta occidental.

¹⁶⁷ Tal y como reconoce T. Mann en *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela*: «La exposición de la música dodecafónica y la crítica que de ella se hace a largo del diálogo, tal y como se ofrece en el capítulo XII del Faustus, se basan completamente en los análisis de Adorno...» (Mann, 1976: 37). Efectivamente, en estas líneas del *Doktor Faustus* aparecen las mismas ideas sobre las implicaciones del dodecafonismo que Adorno desarrollara en *Filosofía de la nueva música*, como veremos más adelante.

con la libertad del compositor. Cuando éste pusiera manos a la obra ya no sería libre. (Mann 1982: 235).

Debemos recordar lo ya expuesto en relación al sentido de una *predeterminación* de la escritura musical a través de la serie dodecafónica o el sujeto de una fuga y las ulteriores manipulaciones canónicas. Aquel ideal de la composición desarrollada *lógica y necesariamente* a partir de una *causa primera*, coincide con la metafísica de Leibniz y con el planteamiento *genético* de una obra como *El arte de la fuga*. El compositor aparece aquí como *mediador* para la realización efectiva de algo que existe ya en potencia.¹⁶⁸

La *imagen* del individuo relegado a la función de *medium* que renuncia a su voluntad subjetiva¹⁶⁹ para someterse al imperio de un orden que le trasciende, sólo puede realizarse a través de una paradójica definición de los conceptos de *genio* y *libertad*. Parece como si no se deseara reconocer el lugar de postración con que se condena al sujeto. Así, la *libertad* se transmuta en *libertad para someterse, para obedecer*, y el *genio* es aquel que se trasciende a través de la renuncia a sí mismo. Podemos observar este enfoque de un modo muy explícito en Adorno, Schönberg, Webern, Schenker o T. Mann. Tal y como señala N. Cook, para Schenker: «Genius, then, consists in the ability of the artist to transcend his individual will so that the work of music, as it were, speaks through him (...) whenever the genius of the artist was so strong that Music could use him as a medium, so to speak, without his knowledge and quite spontaneously» (Cook, 1989: 423). En *Doktor Faustus*, siempre en referencia al método dodecafónico, aparece la siguiente reflexión: «La libertad se inclina siempre a una retirada, aprende muy deprisa a conocerse en el cautiverio, se realiza doblegándose al

¹⁶⁸ Recordemos la analogía ya citada de Schönberg en *El estilo y la idea*, entre la creación musical y el Modelo Divino: «En la Creación Divina no hubo ningún detalle que quedara para resolverlo después; “Se hizo la Luz” inmediatamente y en su más completa perfección» (Schönberg, 2007: 101).

¹⁶⁹ Josep Soler ha señalado: «Schönberg, como tantos otros artistas, ha sentido con gran fuerza esta intuición, planteada con gran energía y dureza, de que escribe al dictado, de que son unas leyes extrañas a su voluntad las que empujan a operar a la fuerza interior (residente en lo más profundo de su consciencia y que con él convive independiente, sin mezclarse a sus propios deseos), y que le obliga y le hace ejecutor de una voluntad - otra voluntad-, oculta y quizá lejana, quizá infinitamente lejana, quizá no espacial ni temporal, que es la que verdaderamente obra y, en último caso, es la responsable de aquello que ha sido entregado, a través de sus manos, al espectador o al oyente. Lo que esto significa para el artista y qué sentimientos hace que tenga frente a su trabajo y el resultado de su labor es algo muy complejo, de difícil explicación y que, en el caso del compositor vienes, incidió en profundidad en su obra y en su vida y, con toda seguridad, le hizo actuar, siempre, colocando el factor ético antes que el musical...» (Soler en Scherzo 2001/155: 119).

orden, a la ley, a la constricción, al sistema; se realiza sin dejar por ello de ser libertad» (Mann, 1982: 232). Cobra aquí pleno sentido las palabras de Adorno:

Como todo artista productivo, al compositor le «pertenece» incomparablemente mucho menos de su obra de lo que se figura la opinión vulgar, de siempre orientada por el concepto de genio. Cuanto más grande una pieza musical, tanto más se comporta el compositor como su órgano ejecutor, como alguien que obedece a lo que de él quiere la cosa. (Adorno, 2006: 17).

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno afirma: «el nuevo orden del dodecafonismo extingue virtualmente el sujeto», «El sujeto impera sobre la música mediante el sistema racional, para él mismo sucumbir al sistema racional» y «El sujeto se subordina a ésta [la ciega naturaleza] y busca protección y seguridad porque desespera de la posibilidad de crear música a partir de sí» (Adorno, 2003: 65-66). Así, el dodecafonismo: «es el momento opresor del dominio sobre la naturaleza el que vuelve subversivamente contra la autonomía y la libertad subjetivas mismas en cuyo nombre se ha consumado el dominio sobre la naturaleza» (Adorno 2003; 64).

El dodecafonismo se convierte en la metáfora perfecta de un *exceso de racionalización como consecuencia no prevista de la acción*. El hombre crea sus propias reglas para acabar siendo devorado por ellas. La *burocratización* de la composición musical acaba por convertirse en la *jaula de hierro* weberiana. El *empeño racionalizador* que buscaba la liberación del sujeto de sus propios impulsos, acaba por convertirse en una suerte de neurosis autoflagelante. Tal y como afirma Adorno: «Ninguna regla se demuestra más represiva que la autoimpuesta» (Adorno, 2003: 66).

En esta lectura del dodecafonismo se define un ideal de *no implicación* del sujeto que evita cualquier tipo de proyección de su individualidad y sus vivencias,¹⁷⁰ a través del sometimiento de sus acciones a la lógica predeterminada del *material*. Quizás no sea

¹⁷⁰ Así lo ha expresado R. Safransky en su lectura del *Faustus*: «Se evitó la llamada “vivencia” y la imitación de la realidad. La voluntad de forma había de doblegarse solamente ante la lógica del material. El artista, se decía, ha de liberarse de los puntos de referencia ajenos al arte; su objeto son los tonos, las palabras, los colores. (...) en este vanguardismo prosperó aquel ideal del arte que correspondía exactamente a lo que Thomas Mann había pensado para su Adrian Leverkühn: estricta autonomía, justicia material, imposibilidad de reproducir, lejanía del hombre» (Safranski, 2009: 340-341).

aventurado definir esa concepción de la creación musical con el concepto weberiano de *wertrational*,¹⁷¹ en el sentido de que el valor de la *acción creativa* se asume como cumplimiento de un *imperativo* o *deber*. Veremos, más adelante, cómo en esa asunción de una *autoridad externa* para el ámbito de la composición musical se expresa, de un modo paradigmático, una determinada concepción del *hombre* y de su relación con los valores culturales. De algún modo, en la propia reglamentación y conformación interna de la escritura canónica del último Bach y en el dodecafonismo se expresa, simbólicamente, un ideal de *autoridad* que trasciende al *sujeto*, que se sitúa *por encima del sujeto*.

3.2 La proyección de un *habitus* y credo religioso en la composición musical.

En este apartado planteamos la relación entre un determinado credo religioso y el modo de concebir la composición musical. En concreto, nos referiremos a determinadas asociaciones entre el luteranismo y características generales de la estética bachiana, así como a una serie de inferencias entre el judaísmo y el dodecafonismo schönbergiano. Recordemos que, tal y como señala A. Rodríguez, el propio Weber llegó a interesarse por una relación entre «la esfera de la técnica musical» y las «Weltanschauungen de índole religiosa». En cualquier caso, es éste un terreno extraordinariamente complejo y *peligrosamente* especulativo si no tomamos consciencia de su sentido, límites y alcance real.

A nuestro juicio, la relación entre los valores de un credo religioso y determinados elementos de la composición musical se define, fundamentalmente, como *adecuación de sentido a posteriori* que el sujeto percibe de forma más o menos consciente. En algunos casos, es posible que la vivencia interna y subjetiva de una correspondencia entre los valores religiosos y el modo específico de abordar la composición musical redunde en un *refuerzo* de determinados valores y concepciones musicales. Podríamos hablar, en este sentido, de un *condicionamiento social indirecto*. Es decir, la asunción subjetiva de una

¹⁷¹ J. Abellán nos ofrece la siguiente valoración de la *wertrational* weberiana: «En la realización de la acción denominada *wertrational* se elimina la diferenciación entre medio y fin. Actuar como en cumplimiento de un mandato o de un deber no produce un algo diferenciado de la acción como total, a lo que la acción tendería. La acción expresa o significa el cumplimiento de un deber, de un mandato. El valor de la acción reside sólo en ella misma, pues ella forma parte integral de esa conciencia del cumplimiento del deber» (Abellán, Prólogo a *Conceptos sociológicos fundamentales* de Weber, 2006: 20).

identidad simbólica entre la esfera de los valores religiosos y una determinada concepción estética y formal de la composición musical redundaría en la *reafirmación* de esta última. A través de este proceso, elementos constitutivos de la forma musical como el *rigor formal*, la *austeridad* de medios o el *desarrollo del material* temático quedarían investidos de una especie de autoridad o *rango moral*.

Otro modo de contemplar la relación entre los valores religiosos y determinados criterios aplicados a la composición musical es el de una *afinidad electiva*, en el sentido establecido por Weber a partir de la metáfora de Goethe. Podríamos afirmar, por ejemplo, que existe una *afinidad* entre el rigorismo ético del protestantismo y la racionalización formal de las obras de Bach, es decir, que ambas esferas se favorecen y potencian recíprocamente. Evitamos así, la apelación a una *causación unívoca* o siquiera un *determinismo blando* entre valores religiosos y una determinada concepción de la composición musical. Cualquier planteamiento de este tipo sería, de inmediato, falseado por los hechos. El protestantismo sería un aspecto más, sin duda importante, en la *constelación* de elementos que conforman el *contexto* en el que se desarrolla una determinada orientación de la composición musical.

Por último, debemos señalar que tratamos, fundamentalmente, con *imágenes* culturales, es decir, el modo en que se percibe una determinada realidad cultural. A menudo, dichas *imágenes* simplifican y distorsionan la *realidad* pero es esencial conocerlas pues, no sólo articulan la comprensión del *fenómeno* en un determinado contexto, sino que acaban por incidir de un modo significativo en el mismo.

3.2.1. Protestantismo: valor de la *interioridad*.

Todo era muy distinto más al norte, donde este espíritu exuberante era extraño al protestantismo, y donde las iglesias y la música eran más sobrias.

S. Sadie: *Guía Akal de la música*

Citábamos en el primer capítulo, unas declaraciones del clavecinista y director Gustav Leonhardt. Recordaremos como éste apelaba a su educación calvinista para explicar su modo de encarar los estudios musicales con seriedad y rigor. El tipo de relación que se invoca entre una educación calvinista y la preferencia por un determinado tipo de música no es, obviamente, una relación de causa-efecto unívoca. La preferencia por un autor o por una música no es la *consecuencia necesaria* de una formación calvinista, sin embargo, esta *puede contemplarse* como *motivación* o *afinidad* de dicha preferencia. Existe, quizás, una *adecuación simbólica* entre determinadas concepciones morales del calvinismo¹⁷² y el modo en que valoramos la música y en concreto una *actitud* ante la música. Si, como afirmaba G. Leonhardt: «el calvinismo tiene una actitud diferente hacia el trabajo individual»¹⁷³ y sabemos que esa actitud consiste en una valoración positiva del trabajo como modo de legitimación individual y de realizarse en la vida, no parece aventurado afirmar que aquella música que *expresa* un ideal de rigurosa laboriosidad será apreciada por encima de cualquier otra. Aquella distinción de Leonhardt entre Bach y Vivaldi refleja una valoración positiva de la *ética interior* protestante y cierto prejuicio frente al *efectismo* católico.

No es difícil encontrar testimonios de esta valoración del protestantismo¹⁷⁴ y su influjo sobre la práctica del oficio del músico y el compositor. Erwin Leuchter, en sus conferencias recopiladas bajo el título *La historia de la música como reflejo de la evolución*

¹⁷² No entraremos ahora a valorar el prejuicio original de Calvino o Zwinglio respecto al empleo de la música en el culto.

¹⁷³ Las declaraciones de Leonhardt aparecen en el apartado 1.3

¹⁷⁴ Tomamos el protestantismo en un sentido muy general sin distinguir sus distintas ramificaciones. Nos interesa, fundamentalmente, como oposición a un *habitus* y una *estética católica*.

cultural, tiene un capítulo dedicado a *La música en el protestantismo*. Su enfoque parte, esencialmente, de las revelaciones de Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Leuchter interpreta la actitud vital de Bach y su identificación ética y personal con el oficio, como paradigma del hombre protestante y la figura del *berufsmensch* weberiano.¹⁷⁵ En este sentido afirma: «El artista protestante, empero, toma su arte como una profesión civil, que le sirve para superar en ella el pecado del mundo por medio del cumplimiento minucioso de sus deberes, en el sentido estricto de la ética protestante» (Leuchter, 1942: 88). En un sentido análogo, para J. Butt: «... Bach consideraba que la esencia misma de la música constituía una realidad religiosa, que cuanto más perfectamente se realice la tarea de la composición (y en realidad de la ejecución) más está Dios inmanente en la música» (Butt, 2000: 78).

De algún modo, hay una *adecuación* o *armonización* entre ese afán de minuciosidad y rigor en el oficio y la elección de un determinado modelo compositivo que no rehúye las dificultades sino que, más bien, las busca. Todo desliz en una realización deficiente, toda laxitud en el cumplimiento de la tarea es condenada. Si recordamos lo expuesto en el apartado anterior, constataremos la exacta correspondencia entre la naturaleza del acto compositivo en el marco del contrapunto canónico y la concepción protestante del oficio. La elección de cada nota se rige, no por una inclinación personal, sino por un sentido ético y racional implícito en el propio método compositivo, en su propia conformación. Todo esta reglamentado, todo responde al imperativo de un orden predeterminado.

En un sentido general, parece como si el protestantismo propiciara una especial valoración de la música y la literatura como expresión de la *interioridad* y una cierta contención y sobriedad formal. El catolicismo, al contrario, mostraría una tendencia al efecto y a la máxima expresividad externa. En *El sentimiento trágico de la vida*, Unamuno expresa ese lugar común de una diferencia entre el protestantismo y el catolicismo como oposición entre *exterioridad* e *interioridad*:

¹³⁸ Para el *Berufsmensch*: «...el más noble contenido de la propia conducta moral consistía justamente en sentir como un deber el cumplimiento de la tarea profesional en el mundo» (Weber, 1994: 89).

...en Ernesto Troeltsch, he leído que lo más alto que el protestantismo ha producido en el orden conceptual es en el arte de la música, donde le ha dado Bach su más poderosa expresión artística. ¡En eso se disuelve el protestantismo en música celestial!. Y podemos decir, en cambio, que la más alta expresión católica, por lo menos española, es en el arte más material, tangible y permanente -pues a los sonidos se los lleva el aire- de la escultura y la pintura, en el *Cristo* de Velázquez... (Unamuno 1983, 121).

Hay en *El burgués* de Werner Sombart una valoración entorno a una especificidad estética del protestantismo frente al catolicismo. Ciertamente, nos parece que ésta se ajusta, sólo parcialmente, a la realidad. Sin embargo, esta visión coincide con la de muchos otros¹⁷⁶ y conforma, en cierto sentido, una *imagen cultural*. Sombart señala el valor de la *magnificencia* entendida como *el deseo de hacer algo* «grandioso y espléndido» orientado hacia *el lujo público* como específico del catolicismo. Para Sombart: «el protestantismo borra toda necesidad artística de grandiosidad y esplendor sensibles» y añade: «Un sentido para la grandiosidad no existió desde luego entre los protestantes. La magnificencia no tenía ya sitio en su edificio doctrinario, semejante por lo demás a aquellas iglesias, sobrias, frías, encaladas, carentes de toda figura decorativa...» (Sombart: 2005: 269-270).

En relación a la música, parece difícil admitir esa falta de *grandiosidad*. Pensemos, por ejemplo, en las cantatas o las pasiones de Bach. Debemos advertir, sin embargo, que tenemos todavía el punto de vista de las interpretaciones *modernas* con un coro amplio y una orquesta bien nutrida. Imaginemos las mismas obras interpretadas en la época de Bach, con un coro formado por doce miembros, tres individuos por voz, y una orquesta economizada al máximo; el *efecto* cambia drásticamente, aunque nada haya variado en la partitura. En esas versiones percibimos antes la *perfección constructiva* que un tipo de *efecto* que sólo se consigue con una ampliación del volumen y la riqueza tímbrica del coro y la orquesta. Sí parece cierto, como afirma Sombart, que la estética sacra luterana

¹⁷⁶ En *Técnica y civilización*, Lewis Mumford expresa una visión análoga a la de Sombart, respecto de una tendencia del protestantismo a una suerte de *ascetismo estético*: «...los protestantes arrancaron las imágenes de sus catedrales y dejaron desnudas las piedras de la construcción: desconfiaba de todas las pinturas, excepto quizá del retrato, que reproducía con la exactitud de un espejo, y consideró el teatro y la danza como una lujuria demoníaca. La vida, con toda su variedad voluptuosa y cálido deleite fue arrancada del mundo del pensamiento protestante» (Mumford, 1971: 58).

se decanta por lo escueto y lo sobrio, por la pureza de líneas, por un atenerse a lo *esencial* sin añadiduras superfluas.

De algún modo, en esa recepción del arte y la música protestante se proyecta una analogía entre los rasgos generales de la moralidad protestante y su *realización simbólica* en la música y en las artes plásticas. Así la racionalización y el ascetismo en la vida personal se expresan *simbólicamente* en un lenguaje estético regido por el raciocinio, que huye de toda sensualidad superflua y caprichosa. Así, para Sombart el arte protestante sería la expresión de una ética puritana:¹⁷⁷ «La ética puritana vuelve a exigir de un modo tajante la racionalización y metodificación de la vida, la represión de los instintos, la metamorfosis del hombre impulsivo e instintivo en el hombre racional: “No hagáis ni toméis nada por el mero hecho de que los sentidos o el apetito lo pidan, sino cuando haya razón para ello”» (Sombart, 2005: 266).

Hay quizás, en la sobriedad protestante en lo decorativo y lo estético, un deseo de preservar y *respetar* la esfera de lo individual, la *interioridad espiritual* de los fieles.¹⁷⁸ En este sentido afirma Dilthey: «la autonomía moral y religiosa del individuo llegó a constituir el fundamento de la vida espiritual del Protestantismo» (citado en Leuchter 1942: 85). Al contrario de lo que ocurre en el protestantismo con su fuerte descentralización, la Iglesia católica desconfía de las reuniones y discusiones privadas. El boato y espectacularidad del barroco mediterráneo es más una *exhibición pública*, provocadora de asombro, que una invitación al recogimiento interior. De algún modo, el *exceso* expresivo, la exageración de lo sensible es contemplado, en el medio cultural protestante, como un atentado a la *privacidad*, a la *esfera del individuo*.

En su breve ensayo sobre Bach, Dilthey insiste en esa idea del valor de la *interioridad* propia del protestantismo como sinónimo de recogimiento y recelo frente a todo aquello contemplado como *efecto externo* asociado a la imagen visual: *Pero como el*

¹⁷⁷ En *La cultura europea del s. XIX*, George L. Mosse, define esa moral puritana en términos casi idénticos: «La conducta personal debía ser expresión de una piedad interior que llevase a aceptar la sacralidad de todas las relaciones humanas y los deberes comunes de la vida. Se privó de sensualidad a las relaciones sexuales entre hombres y mujeres; el matrimonio debía basarse en la práctica conjunta de la piedad. Había que expiar los pecados, reales o imaginarios, concentrándose firmemente en la vocación que uno tuviese en la vida» (Mosse, 1997: 31).

¹⁷⁸ No olvidemos el modo en que el protestantismo promueve la lectura individual de la Biblia en el ámbito privado, como signo de esa interioridad de la esfera religiosa.

protestantismo está fundado enteramente en la interioridad y en la palabra, había en él un recelo ante la manifestación visible de su más alto sucedido religioso: la música se hizo portadora de una acción... (Dilthey, 1963: 29). Por otro lado, hay una *imagen* del compositor en el limitado mundo cultural protestante ¹⁷⁹ como hombre centrado en su oficio ajeno a los fastos del gran mundo asociado, como no, al universo católico. Así lo describe E. Leuchter: *En esta profesión limitada, en alguna ciudad o aldea que no dejaron, a veces, durante toda su vida, los músicos protestantes encontraron los fines de su vida artística y se sentían satisfechos. ¡Qué contraste con la grandeza de la vida exterior de los artistas de la contrarreforma católica, que vivían ante los ojos del mundo estimados y honrados por todos!* (Leuchter, 1942: 89). Es sintomática, así mismo, la prevención frente a la ópera en el área protestante que debe contemplarse como reflejo de un contexto cosmovisivo general. Así aparece en la citada obra de Dilthey:

...los compositores de ópera vivían en la posición que está ligada al teatro, en el desenfreno de la vida teatral de entonces; los organistas estaban subordinados a los clérigos, al servicio de tareas eclesiásticas y separados de las clases elevadas. Esto era natural, pues mientras que en Italia y en Francia la ópera reclamaba el mayor interés musical, Alemania encontraba, en estos primeros decenios del siglo XVIII, cuando se hallaba en el centro de su educación eclesiástica y profana, la suma expresión del contenido de ánimo de su vida en la música de iglesia. (Dilthey, 1963: 26).

En relación a esa polaridad entre catolicismo y luteranismo y su cristalización en el ámbito de lo estético, resulta muy interesante la versión del poeta Heinrich Heine, desarrollada en su opúsculo *Sobre la historia de la religión y filosofía en Alemania*. Heine traza, en un mosaico no exento de un maximalismo simplificador, una dialéctica histórica entre *espiritualismo* y *sensualismo*. El primero se corresponde con el luteranismo, un *ethos* ascético y el primado de la *idea*, representado por la teología, el idealismo

¹⁷⁹ J. Noya ha matizado, en el caso de Bach, esa *imagen* del compositor protestante como hombre centrado en su *pequeño mundo*, reivindicando su *cosmopolitismo*: «Durante mucho tiempo, el culto a Bach en Alemania, y su exaltación como el cantor protestante por excelencia, han impedido ver su cosmopolitismo, que se pone de manifiesto sobre todo en su música instrumental, y que hemos intentado poner de manifiesto a través de su utilización vanguardista del cello. Esta “nueva” imagen contrasta con la tradicional de músico provinciano de iglesia, transmitida por el nacionalismo alemán» (Noya, 2011: 70).

filosófico y las ideas *a priori*. El segundo se identifica con el catolicismo, un *pathos* de la sensualidad y el *valor del cuerpo*, el primado de lo *real*, el materialismo filosófico (entendido como oposición al idealismo) y las ideas *a posteriori*.

También Heine se manifiesta sobre ese peculiar extremismo y radicalismo de *lo alemán*, su fervor ideológico vinculado a aquel *odium theologicum* medieval. El otro bando, el catolicismo, se presenta, no como el polo de un radicalismo contrario sino, más bien, como una llamada a la contemporización y una mayor permisividad fundada en la comprensión de las debilidades humanas. Para Heine:

...Lutero no había entendido que la idea del cristianismo, la aniquilación de los sentidos, estaba en contradicción demasiado insalvable con la naturaleza humana como para que resultara alguna vez realizable en la vida; no había entendido que el catolicismo es, por así decirlo, un concordato entre Dios y el diablo, es decir, entre el espíritu y la materia, concordato por el cual se proclama en teoría el dominio absoluto del espíritu, pero se pone a la materia en situación de seguir ejerciendo en la práctica todos sus derechos solemnemente anulados. (Heine, 2008: 73).

También Mannhein, en *Ensayos sobre sociología de la cultura*, ha señalado esa radical escisión entre el espíritu y la carne, entre la *idea* en abstracto y la realización material de la idea, entre goce intelectual y goce sensorial-carnal como específica del luteranismo:

...La iglesia medieval había anunciado el antagonismo entre el espíritu y la carne; pero el vacío entre el reino del espíritu y la vida humana sólo llegó a ser absoluto en el dualismo radical de Lutero: «Pero aquello que no pertenece al Espíritu o Gracia no vive» (Lutero: *De la libertad del cristiano*, 1520). La supersublimación del espíritu, y los conceptos con él relacionados, en la literatura humanística alemana es atribuible a la influencia continuada del dualismo de Lutero. (Mannheim 1963 b: 56).

La cuestión es: ¿en qué medida puede afirmarse que los valores del luteranismo cristalizan en una determinada concepción de la composición musical? y ¿es posible una diferenciación del modelo compositivo asociado a un credo religioso? Desde nuestro punto de vista resulta imposible determinar qué es causa y qué efecto y es preferible hablar, como ya hemos apuntado, de *constelaciones*, de *afinidades electivas* y *adecuaciones*

de sentido. No puede afirmarse que los valores de un credo religioso lleguen a concretarse, de un modo diferencial, en un determinado modelo compositivo. Lo que sí resulta plausible es que ciertos recursos y principios de la composición lleguen a ser *vivenciados* por el compositor en plena armonía y correspondencia con sus creencias religiosas.

Hemos señalado la tendencia del protestantismo a un sentido individual de la fe en que prevalece una relación personal con Dios. Como ha señalado Leuchter: «El protestantismo quiere que el hombre -si me permiten la expresión- hable directamente con su Dios, sin intervención alguna de un clérigo» (Leuchter 1942: 85). Es decir, la relación con Dios no requiere de intermediarios. Por otro lado, sabemos del carácter casi sacramental del trabajo como *ofrenda a Dios*, aquello que Bach expresaba con la indicación S.D.G. (*Soli Deo Gloria*) y que Leuchter define como: *Hacer profesión del mundo y superar el pecado cumpliendo los deberes de la vida terrenal* (Leuchter 1942: 87). La composición de una obra musical también es una ofrenda a Dios pero, ¿es posible concebir la música como una *relación sin intermediarios* entre Dios y el compositor?, ¿es posible prescindir del auditorio y de la necesidad de una *recepción humana*?

El carácter *hermético* de las últimas obras de Bach suponía que muchos de sus elementos y estructuras quedaban ocultas en el momento de la audición. Únicamente la prospección visual de la partitura desvela sus secretos. Recordemos que estos recursos compositivos tienen su origen en la última Edad Media, en el contexto de una concepción teocrática del arte y de la música. El compositor no se dirigía al público sino que concebía su obra como homenaje a Dios. Si el oyente no podía comprender los entresijos compositivos de la obra, algo muy distinto cabía esperar de la capacidad de escrutinio divino: *Dios sí lo ve*. Es decir, no importa que el hombre no sea capaz de apreciar las sutilezas y complejidades de la técnica compositiva, este esfuerzo no cae en saco roto pues, en última instancia, *el ojo de Dios todo lo observa y todo lo agradece*.¹⁸⁰ En un

¹⁸⁰ Esta sugerente tesis ha sido desarrollada en el libro, *Dios lo ve* de Óscar Tusquets. Cita el autor distintas obras de la arquitectura de todas las épocas, en las que un determinado detalle esculpido se encuentra fuera del ángulo visual de cualquier espectador. Así, en los relieves pertenecientes al friso del *Partenon*, expuestos en el Museo Británico, los detalles no visibles de numerosas figuras están esculpidos exactamente con la misma precisión de aquellas zonas que sí podemos admirar: «El escultor no podía imaginar cómo llegaríamos a ver estas obras, ni siquiera que un día se desgajarían del monumento que les daban soporte y razón de ser. Entonces, ¿por qué se tomó tanto trabajo y desplegó tanto talento en algo que

sentido muy próximo afirma Max Weber: «Dios reconoce ...el cumplimiento en el mundo de los deberes que a cada cual impone la posición que ocupa en la vida y que por lo mismo se convierte para él en “profesión”» (Weber, 1994: 89-90).

La concepción de una obra plástica o musical cobra un sentido radicalmente distinto si ésta se centra en la consecución de un *efecto* dirigido a un observador terrenal o si, por el contrario, se rige por un principio trascendente.¹⁸¹ En la actitud del compositor centrado en la *interioridad* de la escritura, que no busca la aprobación del público o incluso plantea la no necesidad de ejecutar la partitura, se expresa una determinada concepción de la creación musical. Se manifiesta aquí una suerte de principio teocrático y medieval junto a una concepción del oficio como esfera de realización ética. Es plausible que en el área cultural protestante, la idea de la composición musical como *esfera del deber* tenga un peso mayor que en otras latitudes del occidente europeo. La tendencia a una *introspección técnica* y la vivencia subjetiva de las reglas compositivas como principios morales presente una evidente *adecuación de sentido* con aquel tipo de racionalidad burguesa tan afín al espíritu protestante.

Por último, nos referiremos al valor del ascetismo en la expresión musical o a una cierta *asepsia expresiva* como hipotética transferencia o proyección de un *ethos* protestante. La *renuncia a la carne*, entendida como renuncia al placer de los sentidos, parece sublimarse a través de un modelo de composición musical en el que el valor de lo *intelectual-constructivo* supera la funcionalidad auditiva, la apelación al oído. Esa *supersublimación del espíritu*, por utilizar la expresión de Mannheim, se manifiesta, no sólo en el ámbito de la escucha sino también, en un *ethos* de *obediencia* y *negación* de la individualidad subjetiva, a lo largo del proceso de composición. La recepción estética de las últimas obras de Bach ha subrayado, a menudo, esa radical tendencia a la abstracción como herencia de una concepción medieval de la música. Recogemos de

nunca vería nadie? Si el arte es comunicación, ¿con quién pretendía comunicarse Fidias?» (Tusquets, 2003: 105).

¹⁸¹ R. Maconie ha señalado esa misma relación entre la ocultación de la lógica musical y un orden trascendente: «Se elaboraron así aspectos de diseño musical destinados a quedar permanentemente ocultos para el intérprete o el oyente, a ser inaccesibles a la comprensión de los mortales por medio de procedimientos de escucha experimentados en el tiempo y que siguieran un camino prefijado. El compositor podía permitirse ahora experimentos mentales de carácter trascendental, contraponiendo la inmaterialidad del sonido a la realidad sobrenatural de la proporción geométrica» (Maconie, 2007: 192).

J. Soler la siguiente reflexión:

...[Bach] escribirá la *Ofrenda Musical* y el *Arte de la Fuga*; junto con las *Variaciones Goldberg* y el *Clave Bien Temperado* serán la última y mayor expresión de la «humillación de la carne» y mostrarán el secreto deseo de que sólo el espíritu pueda apreciarlas y comprenderlas. (Soler, 1987: 104).

Sin duda, esa *imagen* de ascetismo en la música de Bach parece exagerada y simplificadora. Si, sólo hasta cierto punto, podría admitirse para *El arte de la fuga* o *La ofrenda musical*, no parece adecuada para muchos números de las *Variaciones Goldberg* o de los preludios y fugas de *El clave bien temperado*. En cualquier caso, debemos tener presente la *fuera y extensión* de esa *imagen* respecto a la música de Bach.

3.2.2. Judaísmo: valor de la ley.

Y ese límite exhibe, como el decálogo mosaico, un surtido trabado de prohibiciones (No Repetirás, No traspasarás a la Octava, No buscarás la resolución de las disonancias, No te sentirás atraído por los centros de gravedad de naturaleza armónica tonal).

E. Trías: *El canto de las Sirenas*.

Fubini ha señalado afinidades o analogías muy concretas entre el judaísmo y el dodecafonismo schönbergiano. Debemos, sin embargo, adoptar las mismas precaución que en el apartado anterior. No se trata, ciertamente, de relaciones de causalidad, sino de *adecuaciones simbólicas* entre la esfera de los valores religiosos y la propia concepción musical. La autoconsciencia de esas relaciones tiene para el compositor un valor emocional y quizás, en determinados casos, pueden condicionar la evolución de sus ideas. Debemos distinguir, dos esferas en la proyección de una relación entre dodecafonismo y judaísmo. Por un lado, se ha tratado una posible relación entre la aparición del dodecafonismo y el sentimiento de exclusión provocado por el

antisemitismo en el contexto del periodo de entreguerras. Otra orientación de la relación entre judaísmo y dodecafonismo se centra en el estudio de las analogías entre valores religiosos y características de índole formal o simbólica de la escritura dodecafónica.

Trataremos, a continuación, de esa hipotética relación entre antisemitismo y el momento de aparición del dodecafonismo. Ciertamente se trata de una cuestión que trasciende el ámbito de las creencias religiosas pues se adentra en el estudio de la personalidad de Schönberg y su modo de interiorizar el rechazo social hacia los judíos. Veamos los argumentos de Fubini:

Es bien conocido el giro radical en la personalidad de Schönberg a partir de la primera posguerra. El famoso episodio de Mattsee, el pueblecito en el que los veraneante hebreos eran considerados visitantes *non gratos* y donde sufrió el primer ataque antisemita cuando se le requirió que presentara el certificado de bautismo, lo marcó profundamente, y quizás precisamente de aquí partió el duro camino de recuperación de sus raíces judías que parecían perdidas y olvidadas tras su conversión al protestantismo en 1898. El hecho de que justamente en los años de su redescubrimiento del judaísmo invente la dodecafonía, el nuevo método de composición con doce sonidos, y que a partir de aquellos años la mayor parte de sus composiciones, al menos las composiciones vocales respecto a los textos compuestos por el propio Schönberg, revelen explícitamente un sustrato ético judío produce cierto estupor. ¿Será todo esto casual? ¿Quizás se puede intentar establecer alguna conexión entre la dodecafonía, al menos en la versión que nos da Schönberg, y su judaísmo, como fue vivido y experimentado por el músico? (Fubini, 2004: 88).

Fubini no va más lejos en su argumentación y pasa al análisis de las proyecciones entre judaísmo y técnica dodecafónica. El tema, sin embargo, merece una mayor extensión. Ciertamente en la defensa del dodecafonismo, y previamente en el periodo del *atonalismo libre*, se desliza una terminología que entra de lleno en la esfera de lo político e ideológico: «emancipación de la disonancia», «democratización de los doce tonos», «supresión de la jerarquía tonal», «igualación de los doce tonos», «todos los tonos tendrán el mismo derecho»... ¿Es posible que este lenguaje simbolice un deseo de emancipación o invoque el derecho de igualdad del judío respecto al orden burgués todavía vigente? ¿Hasta qué punto el concepto de *disonancia* aparece asociado,

consciente o inconscientemente, con el propio *yo-judío*?, ¿es asumida la incomprensión e intolerancia social frente a la identidad judía como analogía del rechazo de la música burguesa a un exceso en el empleo de la disonancia?¹⁸² Ciertamente, la seducción de la analogía parece no tener límites. Dejaremos que sean otros los que se pronuncien al respecto sobre cuestiones que entran en la esfera de un psicoanálisis de la personalidad y del lenguaje. En *El ruido eterno*, Alex Ross no ha eludido estas cuestiones y comenta una tesis del estudio de Alexander Ringer, *Arnold Schoenberg: the composer as a jew*, entorno a la relación entre atonalismo e identidad judía:

El estudioso Alexander Ringer ha defendido que es posible que la atonalidad de Schoenberg fuera una afirmación directa de su identidad judía. De acuerdo con esta teoría, se trata de una especie de Sión musical, una tierra prometida en cuyo clima desértico y polvoriento el compositor judío podría escapar del mal disimulado odio de la Europa burguesa. (Ross, 2010, 88).

La proyección del conflicto personal de Schönberg sobre el dodecafonismo parece expresar un drama interno de difícil resolución. Por un lado, tal y como afirman Fubini o Ringer, se contempla como expresión de su identidad judía, sin embargo, poco se puede dudar de la vinculación del dodecafonismo con una tradición musical *específicamente alemana* o, al menos, así era vivenciado por el propio Schönberg. En este sentido, recogemos la reflexión de T. Marco:

Es conmovedora la ingenuidad con que Schönberg relata en una carta haber descubierto un sistema que *asegura la primacía de la música alemana en los próximos doscientos años*. Ingenuidad y conmovedora porque viene de un judío al que los alemanes, precisamente esos cuya primacía musical quería asegurar, perseguirán por judío y por haber descubierto esa forma degenerada de arte. (Marco, 2001: 127).

Quizás se expresa en el dodecafonismo, un último y paradójico intento de ese sueño de asimilación del judío con respecto a la cultura alemana. Una cultura a la que

¹⁸² La biografía de Stuckenschmidt sobre Schönberg o las propias cartas del compositor, revelan un hombre extraordinariamente susceptible en sus relaciones sociales. Schönberg exigía constantes pruebas de fidelidad y cualquier olvido hacia su persona era inmediatamente interpretado como traición. Prácticamente no hay alumno, amigo o conocido con quien no tuviera algún episodio conflictivo o de distanciamiento, casi siempre motivados por la susceptibilidad del compositor. Schönberg interiorizaba el rechazo hacia su música como rechazo a su persona y su modo de revelarse fue, siempre, extraordinariamente combativo.

tanto había aportado y que sin embargo le dio la espalda. ¿Qué debió sentir el judío alemán, que se sentía, quizás, más alemán que judío, con la prohibición de los poemas de Heine, con el desprecio a un compositor como Mendelssohn que fue, además, el primero y más grande promotor de la recuperación de Bach en el s. XIX? No parece necesario recordar la fuerte impronta judía en la tradición cultural alemana, sobre todo a partir de la ilustración y el idealismo. En ese sentido, Adela Cortina ha señalado la amalgama de valores de raíz judía y otros propios del pietismo protestante en el contexto del idealismo alemán: «la historia del pensamiento alemán no puede ya renunciar a esa raíz judía que, particularmente próxima al pietismo protestante, se enseñorea de ese típico producto germano que es el idealismo alemán y resurge continuamente en nuevos movimientos» (Cortina, 1986: 38).

Respecto a las relaciones entre una determinada orientación del judaísmo y el dodecafonismo, Fubini ha señalado las siguientes afinidades:

...Schönberg se centra en Dios, concebido como «Único, Eterno, Omnipresente, Irrepresentable». Dios, pues, como alteridad absoluta respecto al hombre, como lo que está absolutamente más allá de cualquier posibilidad dialógica, como *innaturalidad* radical. (...) Esta radicalidad en la manera de concebir la divinidad y, por tanto el judaísmo, por parte de Schönberg, se encuentra, en el fondo, en su manera de practicar y concebir la dodecafonía. Por una parte, el carácter absoluto de la serie dodecafónica prácticamente inaccesible al oído; por la otra, el mundo de la tonalidad, de la comunicación fácil, de la banalidad, de la gratificación auditiva. (Fubini, 2004: 98-99).

Es fundamental advertir que el análisis de E. Fubini se realiza a partir del punto de vista del sujeto, en este caso, Schönberg. Es decir, se trata de una interpretación hermenéutica que intenta esclarecer las motivaciones y el sentido de una vivencia interior. Es éste un enfoque típicamente weberiano y de la sociología comprensiva que trata de esclarecer la motivación subjetiva y simbólica de la acción. En este sentido afirma Fubini:

Indudablemente, la serie dodecafónica es, para Schönberg, un símbolo o una metáfora de su manera de concebir a Dios y no sólo porque -igual como

sucede en *Moses und Aron*- la serie es sólo una y toda la ópera se basa en ella y en ella se origina, sino también porque la serie se convierte en algo abstracto, no perceptible; análogamente, Dios es «irrepresentable, invisible e inexpresable». De hecho, ni siquiera la serie es perceptible al oído, al menos por vía directa; solamente consigue serlo por los efectos que produce, es decir en la multiplicidad que se obtiene de ella. (Fubini, 200: 94).

Otra posible analogía es aquella entre el entramado de reglas y prescripciones que rigen la moralidad judía y el acervo de normas estrictas que fiscaliza la praxis compositiva del método dodecafónico. De algún modo, el valor moral de determinadas reglas de conducta y su carácter restrictivo son transferidas al ámbito de la composición musical como ha señalado E. Trías en *El canto de las sirenas*.

Hemos revisado, muy someramente, algunas inferencias entre el judaísmo y el dodecafonismo y, anteriormente, entre el protestantismo y la escritura del último Bach. Sin embargo, a nadie se le escapa, que un tipo de interpretación semejante podría ser proyectado sobre el católico Webern, llegando a conclusiones muy semejantes. Lo que Fubini atribuye al condicionamiento de la *weltanschauung* judía como «la idea de elección entendida no como privilegio sino como duro deber», «el sentido de la ley, de su rigor y de su necesidad» o «el principio de la unidad, de la que deriva toda multiplicidad que no degenera en el caos y en lo informal» (Fubini, 2004: 92) es perfectamente atribuible a Bach y el contrapunto canónico o al rigorismo purista de Webern. Quizás, el influjo ascético y racionalizador del credo religioso sobre la actividad profesional sólo puede cristalizar en un contexto cultural burgués desarrollado. Determinar qué parte corresponde al elemento específicamente burgués y qué parte debe asumirse como influjo del credo religioso resulta harto difícil.

Para J. Abellán: «La comparación entre las distintas religiones lleva a la conclusión de que la ética de la profesión del protestantismo ascético es el elemento central que hace que la religión se convierta en un potente impulso para la racionalización de los distintos ámbitos de la vida cotidiana» (Abellán, 2006: 32). En cualquier caso, es plausible, que en el contexto cultural alemán se halla producido un proceso de simbiosis entre elementos originariamente propios del luteranismo y aquellos del catolicismo y el

judaísmo en el marco común del desarrollo de una mentalidad y racionalidad burguesa. Ciertamente, si deseamos inferir una *adecuación de sentido* entre el modo de concebir la composición musical y determinados valores sociales, deberemos atender a una *constelación de causas*. No como causas *determinantes* sino como elementos más o menos integrados que coadyuvan en una determinada orientación.

3.3 La proyección de una identidad y moral profesional en la composición musical: hermetismo y apoliticismo.

En este apartado, tratamos de profundizar en los valores éticos y estéticos desarrollados en el seno del grupo profesional, es decir, el gremio de los músicos y, más concretamente, el círculo de los compositores. Veremos cómo, desde el principio, se desarrolla en este ámbito una tendencia natural al hermetismo. El conocimiento riguroso del oficio y de las reglas compositivas se convierten en señal de pertenencia e integración. Por otro lado, el compositor participa de determinadas concepciones y valores propios de su clase social, en la mayoría de los casos, una burguesía profesional media.

Históricamente, la *identidad social* de la obra musical debe interpretarse en el contexto de una dialéctica entre mecenas y compositor que evoluciona, tras la caída del Antiguo régimen, a una dialéctica entre compositor y público. El deseo, por parte del compositor, de superar esa posición de subordinación o mediatización que afecta y condiciona el desarrollo *libre* de su actividad, da lugar a un proceso de creciente *autonomización*. Dicho proceso cristaliza, típicamente, en un lenguaje particularmente complejo dirigido al círculo de iniciados, impermeable a toda lectura *exotérica*. La defensa del valor inmanente de la composición musical, que prescinde altivamente de cualquier *funcionalidad social* representa, de algún modo, el último estadio de ese proceso.

Pocos ejemplos representan mejor ese deseo de autonomía de la actividad compositiva como el legado del último Bach y el giro hacia el dodecafonismo de la Segunda Escuela de Viena. Hay, entre estos dos momentos, una sutil y ambigua relación que debe ser clarificada. Veremos, en este sentido, el modo paradójico en que

evoluciona el lenguaje compositivo frente a los requerimientos, primero del mecenas y, posteriormente, del público de las salas de concierto. Se observa, en este contexto, una tendencia a la máxima complejidad y abstracción del lenguaje musical no exenta, ocasionalmente, de un gusto por lo esotérico. Por último, se revela en ambos casos, si bien de modo diverso, la proyección de valores que definen la esfera de una *moral del oficio o ética profesional*.

Comenzaremos con una mínima revisión histórica de un sentido corporativo de la profesión de compositor y los elementos fundamentales que articulan su consideración social para, posteriormente, tratar de la confrontación de valores a través de ese proceso definido como dialéctica entre compositor, público y mecenas. Profundizaremos, por último, en el modo en que esos *valores de grupo* inciden en la consecución de un lenguaje compositivo particularmente complejo y hermético.

El origen de un primer sentimiento corporativo y de un cierto prestigio social entre los músicos debe situarse en torno al siglo XIII y XIV. Varias son las muestras de una conciencia identitaria relacionada con la actividad profesional. Surgen en esta época las primeras cofradías, gremios y hermandades de músicos que regulan las condiciones de las representaciones públicas y los salarios, así como una jerarquía y ética profesional. En el París del s. XIV podemos encontrar calles mayoritariamente habitadas por músicos. En Francia e Inglaterra aparecen los primeros grupos de músicos al servicio de una capilla palaciega o una catedral. Es en este contexto donde los jóvenes compositores desarrollan su aprendizaje (Gallo, 1987:80). Se establece así una diferencia fundamental que define la consideración y dignidad social del músico: la distinción entre el músico ambulante y aquel adscrito a una institución con un puesto remunerado y protegido.

La consideración social del músico, ya desde la Antigüedad, se articula en relación a la distinción entre artes serviles y artes liberales.¹⁸³ Esta distinción actúa como una

¹⁸³ La división, desde la antigüedad clásica, entre *artes liberales* y *artes serviles* está relacionada con la distinción entre *ars* y *oficio*. El reconocimiento social de las artes liberales se situaba muy por encima de las actividades mecánicas y artesanales. Toda esta concepción, fundada en el valor supremo de la reflexión intelectual y el desprecio por cualquier actividad manual condiciona, absolutamente, la apreciación social del músico como intérprete o el músico *como filósofo*. El testimonio tardío de Boecio en *De institutione musica* sintetiza una tradición del pensamiento helénico que sería preponderante a lo largo de la alta Edad Media:

fuerte barrera social que separa la actividad manual de la reflexión intelectual y que proyecta toda suerte de connotaciones sobre la praxis musical. Así, la consideración social del intérprete, quedará muy por debajo de la del *teórico de la música*. Si la música, como especulación teórica, forma parte de la formación humanística y universitaria en el *Quadrivium*, junto a las otras *ciencias del número* (aritmética, geometría y astronomía), la práctica instrumental fue considerada, en general, a lo largo de la Edad Media, como actividad servil de bajo rango. Esa distinta consideración entre el conocimiento teórico y el práctico puede observarse todavía en el barroco en los términos de *musicus* y *cantor*.¹⁸⁴ El primero es aquel que conoce las razones últimas, la ciencia de lo musical, el segundo es simplemente un ejecutante.

Los compositores son muy pocos si se compara con el grueso de la comunidad de músicos. Por otro lado, la visión del compositor es muy distinta de aquella del intérprete. Su comprensión de lo musical es fundamentalmente intelectual y analítica. Éste es un elemento clave de distinción. Diversos autores han señalado el conocimiento de la notación musical como la barrera fundamental que separa al *músico docto* del resto, al final de la Edad Media. Sin embargo, debemos ser conscientes de que el conocimiento de la notación musical supone, únicamente, la habilidad de leer una partitura no de *comprenderla*. En la esfera de la *música culta*, el intérprete debe saber, necesariamente, leer partituras; sin embargo, su aproximación a la obra se realiza, a menudo, a través de la mera comprensión auditiva y un universo de sensaciones táctiles. En cierto sentido, otra barrera separa al compositor del intérprete. El compositor añade a esa comprensión auditiva, un conocimiento formal y analítico de la totalidad de la obra de la que no participa, necesariamente, el intérprete.

«Hay que considerar que todo arte (ars), al igual que toda disciplina, tiene por naturaleza propia mayor dignidad que cualquier otro oficio (artificium) que se realiza con la actividad manual del ejecutante (artifex). En efecto, es mucho más elevado y noble conocer lo que hace alguien que hacer nosotros mismos lo que algún otro conoce, ya que la habilidad manual sirve como un esclavo, mientras que la razón ordena como una señora, y si la mano no ejecutase lo que la razón decide, habría un inútil caos» (citado en Cattin, 1987: 164).

¹⁸⁴ En *Historia de la literatura, vol II. El mundo medieval* (Madrid: Akal, 1989), Karlheinz Schlager nos ofrece la siguiente aproximación a ambos términos: «...el *musicus* es el músico sabio, familiarizado con las leyes y reglas de la música y que las emplea conscientemente cuando juzga la música. El “cantor” es el músico práctico que ejerce por hábito y experiencia y cumple inconscientemente las reglas sin poder teorizar sobre ellas. La distinción se remonta a las antiguas definiciones que hay que interpretar desde una perspectiva sociológica» (Schlager, 1989: 398). Tal y como señala Ch. Wolff: «Bach se concebía a sí mismo ante todo y principalmente como *musicus*: no un simple ejecutante para cualquier oportunidad, sino poseedor del más profundo conocimiento de la música y, hasta su mismo final, siempre en busca de la verdad: un verdadero estudioso de la música» (Wolff, 2003: 236).

Una notación especialmente compleja y el exclusivo conocimiento, por parte de los compositores, de las reglas internas de la composición musical son los elementos responsables de una tendencia al hermetismo, ya en los últimos siglos de la Edad Media. Gallo ha señalado esa inclinación, típicamente gremial y corporativa, a mantener en secreto las reglas de la composición, así como un gusto por lo difícil y complejo, en los inicios de la polifonía mensurada:

La polifonía mensurada toma de la literatura el ideal de una producción intencionalmente difícil y destinada a un círculo restringido de entendidos: de aquí un cierto rechazo a comunicar los secretos del oficio. El Anónimo de San Emmeran recomienda custodiar celosamente «en el cofre de la memoria» las reglas de la composición «porque lo que es conocido por pocos y honorablemente reservado pierde valor si es divulgado», formando, también terminológicamente, un programa de «música reservada» que tendrá larga vida en la historia de la polifonía mensurada hasta el siglo XVI. (Gallo, 1987:10).

Mannheim ha señalado este mismo elemento en referencia a los maestros cantores en el área cultural alemana de los siglos XIV Y XVI: «Como salvaguarda contra las improvisaciones, los maestros cantores procuraban oponerse a la publicidad, lo mismo que los gremios protegían sus oficios de la libre competencia. Aunque las competiciones que celebraban eran públicas, las circulaciones de los “mastersongs” impresos estaba prohibida» (Mannheim, 1963 b: 190-191).

Aquella visión altamente reglada y analítica de lo musical cristaliza en un lenguaje lleno de tecnicismos sólo comprensible para compositores e iniciados. El punto de vista del compositor, su enfoque de lo que es y *debe ser* la música tiene muy poco que ver con la visión del simple aficionado o, incluso, del melómano. A menudo, los aspectos que preocupan al compositor se sitúan en una esfera muy distinta de la pura exterioridad sonora. Es en el entramado interno de la partitura donde juzga y verifica la calidad y *mérito* de la obra.

Una parte fundamental de las relaciones entre los miembros de la *comunidad de compositores* gira en torno a la preocupación por conseguir un puesto o cargo institucional seguro y bien remunerado. Desde el final de la Edad Media al s. XVIII, era muy frecuente que los cargos se heredaran de maestro a alumno o, incluso, de padre a hijo. En otras ocasiones, el matrimonio entre miembros de familias de músicos era el modo de asegurar una protección mutua.¹⁸⁵ La caída del Antiguo régimen y la paulatina desaparición, todavía a lo largo del XIX, de cortes aristocráticas y capillas vinculadas a instituciones eclesiásticas supuso un notable descenso de las posibilidades de ocupación para el compositor. A partir del XIX, serán las diversas instituciones dependientes de administración y la jefatura del estado (opera real, opera del estado, orquestas filarmónicas, conservatorios...) las que proporcionarán una ocupación al compositor. Fuera de esta esfera *oficial*, resulta difícil lograr una estabilidad económica.

Más allá de esa natural *endogamia* como modo de protección, existe una especie de *vínculo espiritual* entre los compositores centrado en la veneración del maestro, por parte del discípulo, y en el recuerdo idolatrado a los grandes compositores del pasado. En un arte, el de la composición, que se adquiere, fundamentalmente, a través de un contacto personal muy prolongado, la figura del maestro adquiere una enorme trascendencia no exenta de lazos afectivos. Se invocan largas genealogías que pueden remontarse a varias generaciones dentro de una *escuela* o de una línea fundada a partir del magisterio de una sola figura. Así, el compositor de prestigio se siente parte de una tradición, de una *comunidad espiritual*. Es habitual encontrar en su estudio, el busto o el retrato de alguno de los grandes maestros del pasado. Hay un auténtico *culto a la tradición* mayor, quizás, que en cualquiera de las otras disciplinas artísticas. Debemos tener en cuenta que el oficio se asimila, de un modo esencial, a través del estudio y copia de las grandes obras del pasado.

Ese peso de la tradición en el modo de plantear la composición musical es de una enorme trascendencia en la historia de la música culta occidental. El respeto a las reglas y la continua revisión de los modelos del pasado es una constante, incluso en lo que

¹⁸⁵ En la Alemania del Barroco era habitual que el organista, también compositor, que tomaba posesión de un puesto vacante en una Iglesia se casara con la hija de su antecesor. A menudo un compositor trataba de colocar a sus hijos a través del contacto con antiguos alumnos o antiguos compañeros de estudios. Por otro lado, era habitual la carta de recomendación que reconocía los méritos de un colega para ocupar un cargo en una institución municipal o una corte.

respecta a la vanguardia. Si los compositores del s. XIX no descansan hasta ser capaces de escribir una buena fuga, en la música contemporánea, la cita, el homenaje y la erudición en relación a las formas más arcaicas como el *ricercare*, la *ciaccona*, los *tientos*... son una práctica habitual y un elemento de indudable prestigio. La propia carrera de composición supone, todavía hoy, el aprendizaje de todos y cada uno de los estilos y técnicas compositivas del pasado, desde el *organum* a los procedimientos seriales.

¿Cómo se articula históricamente la relación entre el mecenas y el compositor?, ¿cuál es el grado de dependencia del compositor respecto al público?, ¿en qué sentido se expresan valores identitarios de *grupo* en la música? Comenzaremos con una visión general del contexto en que se inscribe la labor del compositor sometido a los deseos de un mecenas.

La posición social del mecenas de la música permaneció, al menos hasta la caída del Antiguo Régimen, muy por encima de la del compositor. Hasta las revoluciones burguesas de fines del XVIII y principios del XIX, no se crearon las condiciones sociales para la aparición, a gran escala, de una música *de la burguesía y para la burguesía*. La aristocracia y la Iglesia eran las únicas que podían mantener a su servicio una *camerata real* o un *collegium musicae*. La burguesía hubo de conformarse, tradicionalmente, con pequeñas agrupaciones camerísticas.

En la música se proyecta una doble visión del mundo, la del mecenas y la del compositor. Históricamente la relación entre mecenas y artífice se puede contemplar como una dialéctica, un juego de espejos y presunciones en que acaba venciendo el más constante, el más *intolerante* con los deseos del otro. Asumimos que el modelo estético responde a las exigencias, valores e intereses del mecenas pero, en realidad, es siempre el compositor quien *interpreta* esos intereses. El ejemplo del pintor de cámara o el retratista de Corte puede ser ilustrativo. Cuando el rey ordena al pintor cortesano un retrato de su persona o de su familia, tiene unos deseos *a priori* que nunca se corresponden, exactamente, con la obra ejecutada por el pintor. Una primera impresión desfavorable por parte del monarca puede cambiar con el tiempo y tornarse entusiasta influida, quizás, por el prestigio y la personalidad vehemente del pintor.

En *Figuras sonoras*, Adorno ha reflexionado en torno a la significación sociológica de esa pugna entre mecenas y artífice en el ámbito de la composición musical:

Podría sin duda preguntarse si en sentido estricto ha habido alguna vez un arte feudal o aristocrático en absoluto; si, en cuanto menospreciadores de todo trabajo manual, los feudales no dejaron siempre que lo produjeran los burgueses y si en arte no ha prevalecido en todas las épocas la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, la cual a quien trabaja en el objeto también le concede su control, de modo que los artistas burgueses al servicio del estamento más elevado estaban pensando más en sus iguales que en los comanditarios. (Adorno, 2006: 29).

Elias ha reflexionado sobre la posición subordinada del compositor, casi siempre de extracción burguesa, y la necesidad de adaptarse a un estilo de vida y unas *maneras* cortesanas. Recordemos, en este sentido, aquellas dedicatorias de Bach o Haydn al aristócrata o monarca de turno, escritas en italiano o francés, siempre en un tono lisonjero y servil.

La mayoría de las personas que iniciaban la carrera de músico no eran de origen social noble sino burgués, según nuestra terminología. Si hacían carrera en el seno de la sociedad cortesana, es decir, si querían encontrar las posibilidades de desplegar su talento como intérpretes o músicos creadores, tenían que adaptar, de acuerdo con su baja posición, no sólo su estética musical, sino también su vestimenta, la totalidad de su carácter humano al canon cortesano de comportamiento y sensibilidad. (Elias, 1991: 25).

Es fundamental, para una *comprensión sociológica* del objeto musical, definir esos dos intereses enfrentados, aunque no necesariamente opuestos. Un nivel externo y superficial que coincide, generalmente, con los intereses del mecenas perteneciente a la clase dominante, y otro, interno y profundo, identificado con la visión del mundo del compositor que es, casi por definición, una visión del mundo *pequeñoburguesa*. Muy excepcionalmente aparece un compositor de origen aristocrático, como ocurre en el caso del conde Bardi o de Gesualdo. Esa relación entre *producción* musical y burguesía media aparece muy clara, como ya hemos visto, en las reflexiones de Adorno.¹⁸⁶

¹⁸⁶ En este mismo sentido, vuelve a manifestarse en *Introducción a la sociología de la música*: «Ha de tomarse

Quizás, el *nivel externo* de la obra musical deba asociarse a la *función social* de la música y al texto de la obra. Este nivel *explícito* de significación es el ámbito en el que se manifiestan, más claramente, los ideales de la clase dominante. El texto es, por lo general, un elemento incontrovertible. Un texto que denunciara la maldad del monarca o los vicios de la Iglesia puede ser inmediatamente censurado. Este elemento forma parte, por lo general, de la visión *oficial* de la obra, es decir, de la *ideología* del mecenas. En ocasiones, un mensaje subversivo puede ocultarse crípticamente en el texto de una ópera para denunciar una situación de represión política, la denuncia del déspota etc. Este elemento se ha dado siempre y forma parte, a menudo, de una estrategia permisiva de la clase dominante que, de esta manera, se presentaba como tolerante, a la vez servía como válvula de escape al descontento de las clases burguesas. Era un calculado juego de equilibrios. El monarca y sus ministros sabían hasta donde tolerar una impertinencia o una irreverencia.

El *nivel profundo* del objeto musical se corresponde con su sustrato técnico. Este aparece regulado, fundamentalmente, por una tradición gremial y responde, en este sentido, a la visión del artífice-compositor. Penetra aquí una lógica de transmisión de conocimientos entre maestro y alumno, la sucesión de generaciones de una misma escuela etc. El interés por el desarrollo de un lenguaje autónomo a la *función social* ha sido una constante en las preocupaciones del compositor y, en líneas generales, la complejidad del lenguaje compositivo es un elemento históricamente asociado a los intereses del compositor.

De algún modo, la consecución de un arte compositivo intelectual y complejo representaba un elemento de prestigio para la profesión. Sin embargo, para el mecenas, esa excesiva artificiosidad podía resultar inadecuada a la *función* encomendada a la música. En este sentido, recordemos la Bula de Juan XXII, del año 1322, condenando el *Ars Nova* o los intentos, por parte del Concilio de Trento, de acabar con la polifonía compleja para volver al canto gregoriano. Pensaban que la densidad polifónica y la

primero en consideración si, bajo el punto de vista de la pertenencia a una clase social por parte de los productores, ha existido algo distinto a música burguesa -un problema, por lo demás, que afecta sobremedida a la sociología del arte-. En los tiempos feudales y absolutistas las clases dominantes desarrollaron en general el trabajo intelectual, entonces no demasiado cotizado, no tanto ellas por sí mismas, pues lo delegaron en otras capas sociales. Incluso entre los productos cortesanos y caballerescos quedaría por analizar hasta qué punto los poetas y músicos eran de hecho representantes de las clases sociales de las que formaban parte formalmente como caballeros» (Adorno, 2009: 239).

vivacidad rítmica ofuscaban la inteligibilidad del texto y se distanciaban de un tono adecuado para la oración y el recogimiento. En la órbita aristocrática asistimos, desde la *Camerata del Conde Bardi*, a finales del s. XVI, hasta el ideal cortesano de la *música galante*, a partir del segundo tercio del s. XVIII, a un rechazo a la complejidad escritural del contrapunto y la polifonía. Aquel *bárbaro contrapunto*, se alejaba de una concepción de la música, bien como sostén de la poesía o como simple aditamento y entretenimiento amable.¹⁸⁷

Históricamente, desde la Edad Media hasta la aparición de un amplio público burgués a finales del s. XVIII, el compositor ha debido rendir cuentas primero a la Iglesia, después a la aristocracia y, por último, a la alta y media burguesía. En muchos casos, el compositor tuvo que *rebajar* la complejidad de su obra o renunciar a sus intereses creativos con tal de que su música fuera aceptada por la audiencia. Dependía de la dignidad y ética profesional del compositor, de la autoconciencia de su valía o, sencillamente, de la vulnerabilidad de su carácter, el que se comportara de un modo más o menos flexible y cediera a las imposiciones del mecenas o el público. Como ya hemos visto, el *caso de Bach* es paradigmático de una *inflexibilidad* entendida como alto compromiso para con el *oficio*. Bach no cedió a las presiones del Concejo de Leipzig para que *facilitara* su música, pues mantenía un criterio propio de autoexigencia como valor innegociable.

Quizás sea Beethoven el que mejor simboliza la lucha por la emancipación social del compositor y aquel que se enfrentó, de un modo más enfático, al prejuicio social que otorgaba a las clases privilegiadas el derecho exclusivo a *juzgar*.¹⁸⁸ La figura del *genio* romántico supone, efectivamente, la prueba de una valía individual autónoma, por encima de cualquier rango social. Esa nueva concepción del genio creador, vinculada al ascenso social de la burguesía, supuso un trastocamiento de las relaciones

¹⁸⁷ Ciertamente hay excepciones muy significativas. El *ars subtilior*, representativo de una concepción de lo musical especialmente erudita y hermética, como arte para iniciados, fue del gusto de los círculos aristocráticos y las corte reales de Francia y los reinos de Aragón y Navarra. Más cercana en el tiempo, encontramos la recepción favorable de las obras especialmente complejas de Beethoven entre los círculos aristocráticos de la Viena de fines del s. XVIII, tal y como ha mostrado el estudio de Tia Denora.

¹⁸⁸ Recordemos, en este sentido, la falta de consideración de la nobleza respecto a las clases no privilegiadas. En palabras de R. Walgermée: «la nobleza no temía la opinión de los demás grupos sociales; simplemente los despreciaba. En materia de arte, no se molestaba en enterarse de si sus gustos eran compartidos; decidía, convencida de poseer la verdad» (en Eco, Goldmann y Bastide, 1974: 77).

entre mecenas y el compositor y, más tarde, entre éste y el público. Beethoven logró aquello por lo que Mozart luchó a lo largo de su vida, una mayor libertad creativa y autonomía económica. Tal y como señala Elías, esto fue posible, por un lado, gracias al desarrollo de la actividad editorial en la venta de partituras y a la institucionalización del concierto público y, por otro, a una «transformación estructural tangible muy precisa de las relaciones entre las personas, en concreto de un incremento de poder del artista con respecto a su público» (Elias, 1991: 198).¹⁸⁹

A partir del Romanticismo, el compositor comienza, por primera vez, a ser dueño de todo el proceso de creación: elección del tema, elección de la forma y del lenguaje y disposición del tiempo necesario para su realización. Esto último es fundamental si tenemos en cuenta que el encargo exigía la entrega de la obra en una fecha prefijada. Recordemos, por ejemplo, que Bach estuvo obligado durante un periodo de varios años a componer una cantata cada semana. Este sistema de producción y consumo comenzó a desaparecer. El descenso en el *opus* completo de un autor cae en picado a partir del siglo XIX. Por otro lado, el compositor en el Barroco y en el Clasicismo utilizaba casi siempre formas musicales muy estereotipadas, ello le permitía una producción rápida y fecunda. A partir del Romanticismo comienza un proceso de experimentación formal que coincide con una progresiva autonomización de la música respecto a una función social preestablecida.

La evolución histórica de las relaciones entre mecenas, público y compositor en el contexto de la música culta se dirigen, claramente, hacia un creciente respeto por la autonomía de este último. Elías ha reflexionado entorno a ese proceso histórico:

En la fase del arte artesanal, el canon estético del que encargaba la obra prevalecía como marco de referencia de la formación artística por encima de la fantasía artística personal de cualquier creador; la imaginación individual de este último se canaliza estrictamente según el canon estético del estamento

¹⁸⁹ En *The social status of the professional musician from the Middle Ages to the 19th century*, Walter Salmen señala también a Beethoven como origen de esa nueva concepción del genio creador: «...a feeling that the composer is above social ties and conventions» (Salmen 1983, 271). A partir de este momento, el criterio del compositor consagrado se convierte en la fuente misma de legitimidad: «He was the new “ruler” of the middle class, the “uomo singolare”, who was honored in a way previously reserved for the aristocracy or representatives of the church» (Salmen, 1983: 268).

dominante que encarga las obras. En la fase del arte artístico, los creadores están situados en un plano de igualdad por lo que se refiere a su situación social general con respecto al público que compra y admira el arte; y en el caso de su élite, del *establishment* de especialistas formado por los artistas de un país, están por encima de su público, en cuanto a poder, como jueces estéticos y pioneros del arte. (Elias, 1991:54).

Podríamos identificar una sucesión de etapas en ese proceso de autonomización de la música respecto de cualquier servidumbre asociada a la esfera social. Sin duda el *Ars Nova* representa un paso decisivo en esa dirección. Tal y como señala Fubini: «Las razones de la música devienen, poco a poco, más prepotentes y tienden a afirmarse prescindiendo, de forma cada vez más abierta, de motivaciones y justificaciones de tipo teológico, cosmológico y moralista» (Fubini, 1991: 116). Una segunda etapa viene marcada por el desarrollo de las formas instrumentales a lo largo del barroco y la plena emancipación respecto a la palabra. Un tercer momento se conforma alrededor del concepto de *música absoluta* y su ideal de un lenguaje autónomo respecto de cualquier contenido programático. Por último, podría identificarse, quizás con el dodecafonismo, un último estadio de ese proceso de autonomización. La música llega entonces a prescindir de su función comunicativa y *estética* para replegarse sobre sí misma y legitimarse a través de su lógica interna y autorreferencial. Llegamos así a la paradoja de una música que se basta así misma, que no necesita ser escuchada en extraña reminiscencia del ideal pitagórico.

Es esencial percibir el nexo entre ese peculiar proceso de autonomización y *purificación* del lenguaje musical y un proceso paralelo de autonomización del compositor respecto a sus servidumbres, con el mecenas primero y el público después. Es ese, en muchos casos, un camino hacia el aislamiento social. Se abre, a partir de entonces, una profunda falla entre auditorio y compositor que alcanza nuestros días. Quizás sea la Segunda Escuela de Viena el paradigma detonante de esa ruptura. Todo podría resumirse en las implicaciones de aquella sentencia de Schönberg en *El estilo y la idea*: «...si es arte no será para todos, y si es para todos no es arte» (Schönberg, 2007: 61). Esa sentencia no es únicamente la reivindicación del mundo propio del artista sino, también, la defensa del *círculo cerrado* y un lenguaje sólo inteligible a los iniciados. Con la Segunda Escuela de Viena se impone el hermetismo propio del grupo profesional. Si bien existen múltiples antecedentes históricos de esa querencia por lo hermético,

pensemos en el *Ars Subtilior* o en el Bach más especulativo, nunca antes se había mostrado de un modo tan radical y con pretensiones tan altas. La consecución del dodecafonismo representa, quizás, el más puro ejemplo de un lenguaje *de compositores y para compositores*. Se instaura así, implícitamente, una barrera entre *los que saben y los que no saben*.

En el contexto de esa concepción de la música como *esfera del deber*, la actitud del compositor frente al auditorio y su negativa a someterse a sus requerimientos ha sido contemplada como signo de *rectitud moral*. En ese contexto, todo *comercio* con la obra, esto es, el halago al auditorio, el rebajamiento de lo musical complejo en vistas a facilitar su comprensión o llegar a un público más amplio, es asumido como *alta traición al ideal*.

¹⁹⁰ La cuestión nuclear es que no se concibe la música en su *valor instrumental* o *valor de cambio*, esto es, destinada a la escucha y al acto comunicativo, sino en relación a otros valores sobre los que el auditorio poco tiene que decir.

Trataremos, a continuación, de una tendencia a lo hermético como muestra de una visión corporativa del oficio. Dos aspectos deben diferenciarse, por un lado, el gusto por el desarrollo de un lenguaje compositivo y escritural complejo, por otro, la inclusión de símbolos y códigos ocultos en la partitura que podríamos calificar de *esoterismo*. Hemos tratado ya del primer aspecto en el segundo y tercer capítulo. A continuación profundizaremos en ese segundo sentido de lo hermético. Nos interesa, sobre todo, una mínima revisión de ese regodearse en lo secreto y oculto, en el caso del último Bach y el dodecafonismo y sus antecedentes más significativos. El María Moliner define *hermético* como «impenetrable» y «cerrado», en su aplicación a personas, «muy reservado» (María

¹⁹⁰ Podemos encontrar múltiples testimonios de esa actitud en las propias confesiones de Schönberg. Así, podemos leer en dos cartas de 1917 dirigidas al pianista y director de orquesta A. Siloti: «Tú sabes que hasta ahora apenas me ha preocupado si mis cosas gustan o no. He llegado a ser indiferente a los insultos de la opinión pública, y por supuesto nunca me he inclinado a hacer algo que esté fuera de las exigencias puramente musicales de mis obras» (...) «Sólo sé que el oyente existe y que, en la medida en que no es "imprescindible" por razones acústicas (porque una sala vacía no suena), me estorba» (Schönberg 55- 57). Sin embargo, como en todo, Schönberg se vuelve a mostrar ambivalente respecto a esta cuestión cuando afirma: «"... no hay nada que desee más vehemente -si es que hay algo que desee- que se me tenga por una especie de Tchaikovsky, pero en mejor; y por Dios, un poquito mejor, nada más. Y a lo sumo que se conozcan mis melodías, y que la gente las silbe"» (citado en Stuckenschmidt, 1991: 404).

Moliner, vol 2, 2008: 261). Ciertamente hay en la tradición del contrapunto canónico y el dodecafonismo infinidad de ejemplos muy concretos que verifican esta decantación o gusto por lo esotérico, por lo *interior* y *enigmático*.

Sabemos que el juego intelectual, los emblemas y firmas ocultas, las analogías simbólicas, las alusiones veladas, la criptoescritura etc., eran muy del gusto de los artistas desde la Edad Media al Barroco y, todavía en pleno Clasicismo. En la pintura, la literatura y la arquitectura abundan los ejemplos de mensajes ocultos dirigidos a los iniciados o entendidos, como si hubiera siempre dos niveles de comprensión, aquel dirigido al vulgo y aquel otro destinado al experto erudito. Cualquiera que desee dedicarse al estudio del arte, la literatura o la música del pasado deberá estudiar todos esos sistemas de referencias simbólicas. Cuando entramos en un museo con obras del Renacimiento o el Barroco podemos, sin duda, disfrutar de composiciones y formas pero, en realidad, si no conocemos a fondo la iconografía de alusiones alegóricas a temas mitológicos y religiosos nos perdemos una parte fundamental de la información. Lo mismo ocurre con la literatura desde Marlow a Cervantes desde Manrique a Shakespeare o Racine. La música no es una excepción. La pérdida que supone el olvido y desconocimiento de esos referentes de nuestra cultura es algo difícil de infravalorar.

Pero, a pesar de que podría afirmarse que el contexto general de la pintura, la literatura y la música del Renacimiento y del Barroco es el de un gusto por la *alusión culta*, cabe referirnos a distintos grados. Hay una literatura especialmente *culterana*, lo mismo que hay una tradición musical donde lo hermético se convierte en lo *identitario*. Es muy evidente que en nuestro paradigma de música especulativa, aquel del contrapunto canónico y del dodecafonismo, la apelación a un público reducido implica el uso de recursos particularmente complejos y el gusto, no sólo a la referencia culta, sino a la alusión o *guiño*, únicamente reconocible por el *pequeño círculo*.

Veámos cómo una tendencia al hermetismo es un hecho constatable ya desde el desarrollo de la música mensurable. Como ya hemos señalado, Mannheim observa una actitud muy semejante en los gremios de *maestros cantores*, caracterizada por una concepción muy rígida de la composición musical que se traduce en una *devoción a las reglas*, así como la utilización de un lenguaje hermético y arcaizante como signo de

distinción.¹⁹¹ En palabras de Mannheim: «... los maestros cantores forman una minoría, no sólo en virtud de su “maestría» en ciertas formas, sino también por el hermetismo deliberado del grupo...» (Mannheim, 1963 b: 190). Esa misma tendencia se vuelve a poner en evidencia en la escuela de contrapuntistas flamencos antecesora, como ya hemos expuesto reiteradamente, de un paradigma altamente especulativo de la composición musical. Al carácter hermético y especialmente complejo de la composición se añaden, a menudo, elementos y símbolos esotéricos relacionados con lo numerológico. En este sentido, Ramón Andrés, en *Los días, las ideas y los libros*, pone en relación, una vez más, la escuela de contrapuntistas flamencos, con Schönberg y el dodecafonismo.

Esta práctica «oculta» era ya asidua entre los músicos de la Edad Media, y fue especialmente admitida por los maestros franco-flamencos, como Jacob Obrecht, cuya *Missa Sub tuum praesidium* presenta una estructura de 888 compases, de los cuales 333 están destinados al «Kyrie» y al «Gloria». Sin ir más lejos, las páginas de Ockeghem, Josquin y Lasso cuentan con abundantes artificios que esconden conceptos extramusicales, *figurae* retórico-musicales y relaciones místico-numéricas dirigidas al conocedor, al *musicus*. Muchos siglos después, durante el primer tercio del siglo XX, Arnold Schönberg no escondía haber acudido a la cábala y a técnicas «secretas» para dar vida a sus composiciones. (Andrés, 2005: 92).

El caso de Bach merecería un capítulo aparte. En las últimas décadas han aparecido numerosísimos estudios en torno al simbolismo numérico y a los *mensajes* cifrados en su obra. Libros como *Bach and the meanings of counterpoint* de David Yarsley (Cambridge 2002), *Bach et le nombre* de Van Houten (Lieja 1992), *Bach and the riddle of the number alphabet* de R. Tatlow (Cambridge 1991) o *Bach and the Dance of God* de Wilfrid Meyers (Londres 1980) son, tan sólo, una mínima muestra del enorme interés que despertada este tipo de cuestiones próximas a lo esotérico. No hay estudio general en torno a Bach que no le dedique algún capítulo o reflexión a la cuestión del simbolismo numérico o los mensajes cifrados, como queda de manifiesto en obras recientes como *El*

¹⁹¹ También Simmel, en sus *Estudios sobre las formas de socialización*, concretamente en el capítulo que lleva por título *El secreto y la sociedad secreta*, aporta interesantes reflexiones sobre el deseo de autonomía, protección, distinción y prestigio de aquellos grupos que se encierran en círculos secretos y restringidos.

músico sabio de Christoph Wolff o *La verdadera vida de Johann Sebastian Bach* de Klaus Eidam. Este último se muestra muy crítico con esa tendencia a descubrir, en todos lados, signos y símbolos ocultos:

Con el mayor de los ingenios se ha establecido algo que se relaciona con las enormes dotes matemáticas de Bach y su inmensa superstición, como indica su dependencia de la cábala, la numerología secreta judía (...). Diez notas no pueden significar otra cosa que los diez mandamientos, ni tres temas nada más que la Santísima Trinidad. Las obras de Bach estarían tan llenas de símbolos que se justificaría la pregunta de si uso las notas también para hacer música. (Wolff 2003: 266,273).

También Ramón Andrés se muestra reacio a sobredimensionar esta faceta de la creación bachiana pero no deja de advertir el gusto del compositor por el simbolismo numérico: «Es más que improbable que Bach actuara bajo un yugo tan sobrado de significados extramusicales, lo cual no quiere decir que en algunos momentos, como ha quedado dicho, usara de ingenios muy del agrado de los siglos XVII y XVIII» (Andrés, 2005: 91).

Como referencia de esos *ingenios*, es inevitable aludir a la firma que Bach oculta en el último *contrapunctus* de *El arte de la fuga*, utilizando la correspondencia de las notas con letras en la nomenclatura alemana: si bemol (B), la natural (A), do (C) y si natural (H). Otro ejemplo es el del famoso acróstico con la palabra *Ricercare*, homenajeando al rey Federico II, en *La ofrenda musical: Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*. Por último, podemos recordar el modo en que Bach oculta, en el *Quodlibet* de las *Variaciones Goldberg*, dos canciones populares alemanas, a modo de broma y evocación de las reuniones musicales entre los miembros de la familia Bach. Esto es sólo una muestra entre una infinidad de ejemplos posibles. Más allá de matizaciones y especulaciones, no hay duda de la afición de Bach por este tipo de juegos y mensajes ocultos que era, por otro lado, muy habitual en su época como signo de *reconocimiento corporativo*.¹⁹² El sentido de esos mensajes cifrados oscila entre la broma y el símbolo

¹⁹² Recordemos, en este sentido, la entrada de Bach en la *Sociedad Mizler* en 1747 para la cual compuso el *Canon triple a seis voces* (BWV 1076) que aparece en el famoso retrato del compositor realizado por E. G. Haussmann, y las *Variaciones canónicas sobre Von Himmel hoch*. El empleo de códigos sólo reconocidos por unos pocos y la resolución de los arduos problemas compositivos del contrapunto canónico, representan un signo de prestigio entre los colegas de profesión. En *Alchemy and Counterpoint*, David Yearsley documenta un vínculo entre la alquimia y la escritura canónica en la obra de Heinrich Bokemeyer (1629-

místico, en palabras de Roswita Borschel, una *recreatio cordis* y una *laudatio dei*.¹⁹³

Hemos revisado, muy someramente, el sentido de lo hermético y lo oculto en Bach. Como ya hemos señalado, es éste un elemento propio del Barroco y su tiempo, igualmente presente en la pintura o la literatura. Pero, ¿qué sentido tiene esa misma actitud entre los miembros de la Segunda Escuela de Viena?, ¿por qué volvemos a encontrar ese gusto por lo hermético y por los mensajes cifrados en Schönberg, Webern y Berg? F. Herzfeld ha señalado la tendencia de Schönberg a promover una suerte de *retórica de círculo cerrado*. Su música y la de sus alumnos se dirige, cada vez más, a un público de especialistas y no se hace nada por evitarlo, más bien al contrario:

...Schönberg está fundando continuamente sociedades de audiciones privadas: en rigor, estas sesiones sólo tienen por objeto ensayar las obras, ya que los ensayos son lo principal, y no la ejecución de las obras ante el público: Los miembros están obligados a asistir a todos los ensayos y no pueden manifestar su aprobación ni su descontento; deben acreditar su personalidad por medio de una tarjeta de identidad con fotografía, y al salir no pueden decir nada de lo ocurrido durante la sesión. Es decir, se insiste en dejar bien sentado que se trata de una secta. Huelga decir que no se admite a la prensa. (Herzfeld, 1964:66).

Es muy común, entre los miembros de la Segunda Escuela de Viena, el gusto por los mensajes cifrados y ocultos en la partitura. Hay un típico ejemplo de utilización del alfabeto musical en la *Suite lírica* de A. Berg. Éste emplea el anagrama A-B y H-F, es decir, Alban Berg y Hanna Fuchs, la que fuera su amante, a través de las notas: la, si bemol, si natural y fa. También encontramos, en el *cuarteto op. 28* de Webern, la firma B.A.C.H. Sabemos de la fascinación de Webern, por el famoso cuadrado mágico cuyas palabras podían leerse en todas las direcciones y que guarda una analogía con el sentido

1751): «Bokemeyer's lengthy defense of learned counterpoint draws heavily on alchemical metaphors and Hermetic concepts» (Yearsley, 1998: 243). Hay constancia de que éste fue un tema de discusión entre compositores y teóricos en el primer tercio del s. XVIII. Finalmente, la balanza acabó por decantarse por el enfoque exclusivamente racionalista defendido por J. Mattheson o F. W. Marpurg, que niegan la presencia de creencias ocultas en la música y, en concreto, en la escritura canónica. No deja de ser significativa la presencia de Bokemeyer, junto a Bach, en la Sociedad Mizler.

¹⁹³ Texto incluido en la grabación de T. Pinnock de las *Variaciones Goldberg* (Hamburg, Archiv, 1980).

espacial de los recursos contrapuntísticos. También Schönberg se regodeaba en la utilización del alfabeto musical y en la composición de cánones enigmáticos dirigidos a sus amistades y colegas, tal y como muestra Stuckenschmidt en su obra monográfica sobre el compositor.¹⁹⁴

Pero, ¿es equiparable el hermetismo de Schönberg y sus discípulos con aquel de los tiempos de Bach?, ¿hasta qué punto responde a motivaciones análogas? A nuestro juicio, la vanguardia hace del hermetismo *su centro* y, en cierto sentido, *su legitimación*, como si el hecho de dirigirse a unos pocos fuera un *criterio de bondad* por sí mismo. La obra musical en el Renacimiento o en el Barroco presentaba varias lecturas o niveles de significación, desde aquel dirigido al gran público a aquello que quedaba vedado al exclusivo escrutinio del experto. Sin embargo, el lenguaje armónico empleado era siempre el de una *comunidad consensuada*. Los cánones más complejos debían someterse al cumplimiento riguroso de las reglas de la armonía de cada época. En la obra contemporánea no existe esa capa externa dirigida a *todos*. Los distintos ámbitos de significación remiten, exclusivamente, a una casuística de lo hermético.

Bach escribió *El arte de la fuga*, *La ofrenda musical*, *Las variaciones canónicas...* pero antes compuso más de doscientas cantatas, las pasiones, los motetes, todos los conciertos para diversas agrupaciones, obras de clara filiación pedagógica para el clave y el órgano, las *suites* para cello, las *sonatas* y *partitas* para violín y un larguísimo etcétera. En realidad, la producción que podríamos considerar estrictamente *reservada* no era sino un subconjunto comparativamente pequeño en relación al corpus global del compositor. Lo distintivo de aquella vanguardia de la Segunda Escuela de Viena, sobre todo con la irrupción del dodecafonismo, es que hizo de lo hermético la norma, el *canon*. La música *debía seguir*, a partir de ese momento, la estela de lo *ultraprofesionalizado*. El rechazo del público comenzó a tomarse como *prueba* de que se había tomado el camino adecuado y lejos de matizar la propuesta se fue radicalizando más y más.

¹⁹⁴ F. Herzfeld nos proporciona la siguiente reflexión en torno a esa creencia de Schönberg en la magia y mística del número: «Schönberg estaba aún embebido en la magia del número que vive en el mundo antiguo, penetra en el pensamiento del Próximo oriente, como por ejemplo entre los árabes, y sigue ejercitando su poder durante toda la Edad Media. Bach creía también plenamente en ella, según ha demostrado Friedrich Smend con ejemplos claves. En rigor, la magia de los números perdura hasta la época de la “Aufklärung”, en el s. XVIII desde entonces se considera que la fe en ella es una superstición» (Herzfeld, 1960: 106).

Mannheim ha analizado ampliamente las repercusiones sociales de ese encerrarse en la visión del círculo profesional, especialmente en las actividades de carácter intelectual. Sus conclusiones parecen especialmente válidas en el terreno de la composición musical y, de un modo específico, en aquella de orientación altamente especulativa como es el caso de nuestro objeto de estudio. Como ya hemos señalado, si hay una música que responde a una *visión* típica del compositor y aquellos valores propios del gremio de compositores, ésta es la del último Bach y el dodecafonismo. En ambas se dan cita todos los elementos propios de aquella concepción hermética dirigida a un círculo cerrado.

Ese *pensar el mundo* desde la órbita exclusiva de los valores del círculo profesional lleva a un progresivo autismo y distanciamiento de la realidad. Se construyen así grandes edificios filosóficos, inmensas logomaquias y sistemas de composición, como castillos en el aire. Los argumentos se retroalimentan y deducen unos de otros sin contar jamás con el parecer de nadie ajeno al *círculo*. En este sentido afirma Mannheim:

...si los hallazgos derivados de ese estudio no se contrastan nunca con la realidad, el pensamiento, en ese estado de lejanía, durante toda una vida, va acumulando los prejuicios. Una producción intelectual que no necesita hacer frente a las exigencias de las situaciones concretas puede difícilmente escapar a las trampas de un razonar incestuoso, es decir, a la tendencia de idealizar el objeto de su estudio. (Mannheim, 1963 b, 53).

A nuestro juicio, resultaría pertinente contemplar el dodecafonismo desde esa perspectiva desarrollada por Mannheim, como la expresión de un *esprit de corps*, como el progresivo alejamiento de un pensamiento autónomo y autosuficiente respecto de la realidad. El caso de Bach requiere, quizás, una ponderación más matizada. Si bien parece evidente que en sus últimas obras se desarrolla un lenguaje típico de *taller medieval*, de concepción ensimismada en el oficio, no sería justo hablar de una radical fractura con el *mundo* y la realidad. A pesar de que la mayoría de sus coetáneos no supieron verlo, hay en el último Bach un resquicio para la comprensión *exotérica*.

Debemos señalar, por último, la enorme ambigüedad y ambivalencia, sobre todo por parte de Schönberg, respecto a su mensaje y opción estética. Si, por un lado, asumía la dificultad de asimilación de su propuesta, por otro, anhelaba el día en que el

melómano silbara sus melodías. Si por una parte decía defender un arte para unos pocos, por otra no ocultaba su enfado cuando escaseaban las interpretaciones públicas de su obra. En el pasado, el compositor asumía lo experimental como algo que importunaba a la generalidad del público. Si componía algo particularmente arduo y difícil, tenía bien asumido que no lograría alcanzar la aprobación del gran público sino, exclusivamente, la de un círculo restringido. El caso de Webern parece paradigmático en este sentido. Sabía que no podía aspirar a una comprensión y aprobación generalizada y asumía su aislamiento como consecuencia *natural* de su opción estética.

Trataremos, por último, el modo en que esa concepción hermética de la creación musical se relaciona con el *mundo* o, en un sentido más preciso, la tensión entre *obra* y *vida*. Esa dialéctica entre un compromiso con el arte y las obligaciones de la vida en sociedad surge, de un modo paradigmático, con el Romanticismo y se radicaliza, más si cabe, en el contexto de las vanguardias y, de un modo muy sintomático, en las propuestas de la Segunda Escuela de Viena. Nos referiremos, por otro lado, al contexto general de una burguesía apolítica en el ámbito específico de la cultura alemana. Veamos, a continuación, los ejemplos de Schönberg o Webern como prototipos de ese compromiso con la esfera del arte, a costa de un enfrentamiento o aislamiento del *mundo* y la sempiterna referencia al *ejemplo bachiano*.

El modo en que Schönberg percibe su *misión* como compositor implica una permanente tensión con la esfera social. Esta tensión se asume como entrega a *la causa*, sobre todo a partir de su giro hacia el atonalismo, y un ideal de *honestidad* para con el oficio de compositor: «...ha sido mi destino verme obligado de continuo hacer lo que a los ojos de mi prójimo yo no debería haber hecho, cuando me he empeñado en preservar mi independencia y cumplir con mi deber» (Stukenschmidt, 1991: 408). Cada individuo debe *entregarse* al ejercicio de su profesión entendida como verdadera esfera vital. El caso de Webern es igualmente arquetípico de ese compromiso y entrega. En palabras de P. Boulez: «su rigor intelectual, su probidad, su coraje, su línea de conducta, su perseverancia, siguen siendo siempre un modelo único en nuestra literatura musical contemporánea» (Boulez 1992: 362).

No cabe duda que esta concepción de la *profesión*, con aquel sentido de reminiscencia religiosa señalado por Max Weber en el termino alemán *Beruf*, es especialmente intenso en el ámbito cultural alemán.¹⁹⁵ El cumplimiento *virtuoso* del oficio, tanto en su acepción técnica como moral, es uno de los fundamentos vitales en la existencia de ese *Berufsmensch*. Dahlhaus ha señalado cómo ese compromiso con el oficio está en el origen del proceso de autonomización del compositor, es decir, la progresiva desvinculación de todo tipo de ataduras sociales respecto a un público, un mecenas y por otro lado, cómo se vincula la *integridad de la obra* a una *rectitud moral subjetiva*:

...en el postulado de que un compositor debe resistirse a la presión social en pro de la integridad de sus obras -un postulado que, desde fines del siglo XVIII ha hecho la historia de la música al oponerse a los efectos de los factores económicos-, se hace visible el elemento moral del principio de la autonomía: la integridad estética objetiva aparece como el término correlativo de una integridad moral subjetiva. (Dahlhaus, 2003: 139).

Existe la clara conciencia de que el artista debe desvincularse del mundo y, en especial, de la esfera política, si desea avanzar y profundizar en su obra. No es posible servir, al mismo tiempo, la esfera exterior de la vida social y la interior de la creación. Esa tensión es característica del artista y del burgués, en general, en el contexto cultural del la gran época burguesa del s. XIX y principios del s. XX. El individuo burgués sufre el desgarrado de las contradicciones entre la idealización de la esfera espiritual-cultural y las obligaciones del mundo social, contaminada de intereses espurios. Safranski ha recogido numerosos testimonios del desinterés y odio por lo político, en el contexto histórico alemán del romanticismo: «La política era considerada una traición a los valores de la verdadera vida: dicha familiar, espíritu, fidelidad, valor. “Un hombre político me resulta repugnante”, había escrito ya Richard Wagner» (Safranski, 2009: 327), así aparece también en Schlegel: «No desperdices la fe y el amor en el mundo político; sacrifica tu recinto más íntimo en el mundo divino de la ciencia y del arte, en el sagrado torrente de fuego del eterno fuego configurador» (Safranski, 2009: 155).

Cada uno debe ocuparse honestamente de lo suyo. La esfera de la política se entiende desde la ocupación profesional del funcionario que pertenece a la

¹⁹⁵ Tal y como señala Weber: «Es evidente que en la palabra alemana “profesión” (*Beruf*), como quizás más claramente aún en la lengua inglesa *calling*, hay cuando menos una reminiscencia religiosa: la idea de una misión impuesta por Dios» (Weber, 1994: 81).

administración del Estado y no desde la participación democrática de los ciudadanos. La actividad o significación política en aquél cuya profesión no es la política, se contempla como una desviación reprobable de las verdaderas obligaciones. Esa repulsión entre una esfera de la actividad burguesa, asumida como misión vital, y la política, toman en Schönberg, al menos en la época previa al exilio forzado, una clara significación:

... ya antes de los veinticinco años había descubierto la diferencia entre un obrero y yo; me había percatado de que yo era un burgués, así que me retiré de toda conexión política. Estaba demasiado ocupado con mi propia evolución como compositor, y tengo la certeza de que jamás habría alcanzado la fuerza técnica y estética que conseguí desarrollar si hubiese dedicado siquiera parte de mi tiempo a la política. Pero ni siquiera a comienzos de la veintena desarrollé una verdadera política. (Stuckenschmidt, 1991: 465).

Adorno ha señalado una *adecuación simbólica* entre ese anhelo de aislamiento y la tendencia al hermetismo del compositor que cristaliza, de un modo paradigmático, en la música de cámara. Por otro lado, resulta significativo que Adorno señale la tradición camerística de Beethoven y Brahms como el antecedente esencial de la *nueva música*:

...la intimidad extremadamente camerística conserva todavía su relación con la realidad social, ante la cual retrocede como si sintiese asco. La gran filosofía y la música de cámara se han soldado férreamente entre sí en la estructura del pensamiento especulativo. Schönberg, el músico camerístico por excelencia, atrajo hacia sí desde siempre el reproche de ser especulativo. Posiblemente la música de cámara haya tenido constantemente algo del esoterismo de los sistemas de identidad. En ella, como en Hegel, toda la abundancia cualitativa del mundo ha sido desplazada hacia dentro. (Adorno 2009: 275).

Hay, de algún modo, una relación entre el deseo de *no implicación*, de no mostrarse, propia de la posición apolítica, y la asunción de un lenguaje musical que se contiene en lo expresivo, que tiende a una cierta *asepsia anestética*. Así, el rechazo a la tonalidad es un rechazo a implicarse emotivamente (*políticamente*) en la obra. Es esa la *frialidad* y *distanciamiento* del dodecafonismo de Adrián Leverkühn en el *Doktor Faustus* o del Webern más sobrio y escueto. La atonalidad y la especulación dodecafónica son el

trasunto de una *huida del mundo*, de un rechazo de lo social, de un ensimismamiento en el oficio como realización vital.

3.4 Puritanismo burgués, racionalización y antiutilitarismo en un ideal de la música absoluta.

La vocación burguesa en cuanto forma de vida –escribe Lukács–, significa en primer término la primacía de la ética en la vida; que ésta resulta dominada por lo que se repite sistemática y regularmente, por lo que retorna obligatoriamente, por lo que debe hacerse sin consideraciones para con el placer y el displacer. En otras palabras: el predominio del orden sobre el estado de ánimo, de lo duradero sobre lo momentáneo, del trabajo sereno sobre la genialidad, nutrida por sensaciones.

Citado por T. Mann en *Consideraciones de un apolítico* de *El alma de las formas* de G. Lukács.

En *Sociología del conocimiento. El pensamiento sociológico en la historia de las ideas*, W. Stark cita una reflexión de Max Scheler en torno al origen e identidad social de la filosofía alemana moderna: «La filosofía alemana de los tiempos modernos, ha escrito Scheler, era una realización de la clase media protestante culta, sobre todo, de las rectorías; [un hecho que explica] muchos aspectos de forma, estilo, terminología...» (Stark, 1963: 23). A. Rodríguez en su introducción a *La sociedad de la cultura*, hace referencia a una reflexión de Daniel Bell en torno a la identidad social de un antiguo *orden cultural* en proceso de cambio: «Daniel Bell advirtió hace ya muchos años (1977) que el orden cultural actual ya no está regido por la ética puritana racionalista sino por valores y sensibilidades de carácter hedonista» (Rodríguez; 2007: 38). En un sentido análogo, pero refiriéndose, no a un *orden cultural*, sino a la *ciencia*, E. Lamo de Espinosa afirma: «la ciencia es, en gran medida, y como demostró Merton, una pseudosecularización del puritanismo y que aún conserva un fuerte componente de creencias trascendentes de origen indudablemente religioso» (Lamo de Espinosa, 1987: 23).

Filosofía, orden cultural, ciencia, parece que todo nos remite a un mismo orden cosmovisivo, el del puritanismo asociado al racionalismo burgués. Todas estas lecturas parten de la hipótesis weberiana de una relación entre los valores éticos del protestantismo y el modo en que el hombre orienta sus acciones guiado por una *racionalidad ascética*. Somos conscientes de que nos situamos en un nivel de generalización cuyo valor explicativo ha de someterse a continuas revisiones y matizaciones. No es posible, una vez más, referirnos a causas unívocas, a esquemas de condicionamiento cerrado sino a una *constelación de elementos* cuya incidencia es, a menudo, indirecta y paradójica. Nuestra tesis parte de esa misma matriz weberiana. Trataremos de mostrar cómo en aquel ideal de la música occidental definido por una primacía de la *forma* y del *intelecto*, se proyectan los valores propios de aquello que conocemos como *ética puritana* y *racionalista*. Ese *ideal* se expresa, de un modo genuino, en nuestro *paradigma musical*, aquel que cristaliza en un paralelismo o intersección entre el último Bach y el dodecafonismo. En otras palabras, si hay una música donde se proyecta aquella radical identidad entre ética y racionalidad propia del puritanismo burgués, ésa es la del último Bach y el método dodecafónico de composición. En este apartado trataremos de indagar en las adecuaciones de sentido entre *puritanismo moral* y *purismo estético*.

Otra cuestión es si ese puritanismo o *ascetismo burgués* es un producto exclusivo y original de las sociedades protestantes. En ocasiones parece difícil distinguir, al menos en el ámbito cultural alemán y en una esfera práctica, diferencias significativas entre una concepción del trabajo propia del protestantismo y aquella del catolicismo y el judaísmo. En el contexto de la burguesía culta, la línea establecida entre uno y otro credo no parece tan clara. Probablemente es el elemento específicamente *burgués* el que acaba diluyendo y unificando esas diferencias. La idea del *Berufsmensch*, el hombre que se realiza social y moralmente en su profesión, ligada en origen al protestantismo, se hace extensiva al medio burgués, en general, y sufre un proceso de secularización.

Hemos ilustrado, con varios ejemplos, la relación entre el puritanismo y diversas esferas de la actividad y creatividad del hombre, pero ¿qué es el *puritanismo burgués*?,

¿cómo se define?, ¿de qué modo se manifiesta?, ¿qué concepción del arte y de la música define *lo burgués puritano*?

Ciertamente, la imagen habitual del concepto de *burgués* en los países mediterráneos dista mucho de aquella del centro y norte de Europa. La imagen del individuo burgués no se asocia aquí, por lo general, a un *estilo de vida* particularmente ascético y austero, sino más bien lo contrario. Es muy común la definición del *burgués* como aquel tipo humano de vida resuelta que no desea el riesgo y se aferra a la comodidad. Se le acusa de ramplonería estética y gusto *blando*, de abrazar lo fácil y placentero.

El esteticismo burgués se identifica con un gusto conservador, freno a las vanguardias y a las innovaciones formales. Según esta acepción, la *música de salón* sería aquella que responde mejor a sus hábitos e intereses. En palabras de J. Hormigos: «... compuesta para entretener al gran público, en especial al burgués, es una música alejada de planteamientos trascendentales, superficial, que refleja el espíritu egoísta y vulgar de una burguesía que toma la música como instrumento de consumo, de diversión, y que hace de los conciertos un escenario ideal para manifestar su poder económico» (Hormigos, 2008: 31). Una música *prototípicamente burguesa* sería, entonces, la de los vales de los Strauss o las operetas de Offenbach y Franz Lehar. Esa burguesía concibe la música como entretenimiento cultural, como esfera de distensión y válvula de escape a las obligaciones cotidianas. El rigor que se impone en la actividad diaria debe compensarse con un merecido tiempo de ocio donde se consiente una cierta dosis de hedonismo.

Nada, o casi nada, de esto tiene que ver con la idea de *burgués* y su relación con la música que vamos a analizar. Para esa *otra burguesía*, la música, no se concibe fuera del *imperativo moral* que rige la totalidad de su existencia. Al contrario, la música es el ámbito genuino donde se expresa un ideal de moralidad y contención, expresión de sus propios valores.¹⁹⁶ Lo entenderemos mejor con una reflexión de T. Mann¹⁹⁷ extraída de

¹⁹⁶ El cine ha retratado, magistralmente, el ambiente de esa burguesía nórdica de costumbres rígidas y severas, siempre asociada a la austeridad en el vestir y la decoración doméstica. Pensemos en la filmografía de Dreyer y Bergmann, por ejemplo, o en películas como *El festín de Babette* del danés Gabriel Axel. Más

sus *Consideraciones de un apolítico*:

Jamás me importó la «belleza». Para mí la «belleza» fue siempre algo para italianos y para embaucadores del espíritu, pero en el fondo nada alemán, y en especial algo que no era objeto ni gusto de una burguesía artística alemana. En esa esfera lo ético predomina sobre lo estético (...) jamás me he sentido «esteta» en el sentido literal, sino siempre moralista. (Mann, 1978: 126).

Para T. Mann no hay duda de la proyección de un *ethos* radicalmente moral y *burgués* en la música alemana vinculado, específicamente, a una ética protestante. En este sentido, Wolf Lepenies afirma en *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, que para T. Mann: «...desde Martin Lutero, pasando por Bach, hasta Max Reger, la música alemana -el contrapunto, la gran fuga- para él era “expresión sonora de la ética protestante”» (Lepenies, 1994: 324).

Es fundamental aquí, la identificación entre *lo burgués* y una *concepción artesanal* de la producción musical que es, precisamente, lo que le confiere un ese sentido específicamente *moral*. Sin embargo, lejos de presentar una imagen homogénea, en la obra de T. Mann se dan cita, de un modo dialéctico, las grandes tensiones de la cultura y la ética burguesa. Una de esas dicotomías es, precisamente, la confrontación entre *aburguesamiento* y *ascetismo burgués* que se expresa, de un modo genuino, en la *oposición* entre ópera y música de cámara. El afán por el reconocimiento del *gran mundo* y el carácter necesariamente público de la ópera choca con esa tendencia al aislamiento y la introversión de la música de cámara. Esa dialéctica está implícita en las siguientes reflexiones de T. Mann respecto a la música de Wagner: «Decir que con Schopenhauer o Wagner nos encontramos en una esfera burguesa, que es una educación burguesa la que ellos nos dan, parece un contrasentido; y es que cuesta trabajo asociar el concepto de burguesía con el de genio. ¿Qué menos burgués que la trayectoria vital de estos hombres: electrizante, trágica, atormentada, que culmina en la gloria mundial?» (Mann: 1986: 40).

próximo en el tiempo, Michael Haneke ha reflejado en películas como *La pianista* o *El lazo blanco* una suerte de nexo simbólico entre la música y formas de comportamiento social extraordinariamente coercitivas.

¹⁹⁷ Podemos considerar a Thomas Mann como el gran apologeta de los valores burgueses. Quizás hay en su imagen ideal del burgués una tendencia distorsionadora a identificar sus valores con aquellos del artista creador, es decir, tiende a asimilar la *burguesía artística* con la *burguesía* en general.

Para T. Mann lo radical y esencialmente *burgués* se define en la *maestría* en el *oficio*, en la constancia y la laboriosidad propia de una concepción artesanal de la producción artística, vinculada a los valores del gremio y del burgo medieval. Es ese el motivo por el que Wagner merece, a pesar de todo, el calificativo de *burgués*: «sería un error que, cegados por la llameante fragua vulcánica, lo demoniaco y genial de su producción, pasáramos por alto el elemento artesano, de antigua raíz germánica, que hay en su obra: la labor paciente, meticulosa y tesonera de orfebre...» (Mann: 1986: 41). Así pues, T. Mann no renuncia a definir a Wagner como *burgués alemán* pero, con un matiz muy significativo: «Por lo que respecta al caso Wagner, existe en su personalidad humana y artística un aire no ya burgués, sino francamente burgués y advenedizo, el gusto por la ostentación, por el satén, por el lujo, por la riqueza y el fasto burgueses» (Mann: 1986: 40-41). Se pone así de manifiesto la tensión y ambivalencia entre el elemento ascético y el rigorismo moral asociado a una tradición medieval específicamente alemana, por un lado, y aquella tendencia natural de la burguesía a una vida lujosa y confortable, es decir, aquello que identificaremos con el término *aburguesamiento*.

En cualquier caso, no es la proyección *hacia afuera* de la ópera wagneriana la que nos ocupa, sino aquel arte dirigido a la *interioridad*, aquel ideal de la música absoluta exacerbado y sublimado en el último Bach y, muy particularmente, en la lectura que hiciera Webern del dodecafonismo. De nuevo siguiendo a T. Mann: «...una clase de arte desligado de todas estas cosas, un arte casto, riguroso, frío, altivo, rígido incluso, que no tiene para el “mundo” sino desdén y burla, un arte ajeno a toda demagogia, todo inconsciente respeto humano y a toda concesión, un arte que esta exento de cualquier afán de surtir efectos en el mundo o de conquistar su favor» (Mann:, 1986: 41-42).

Cuando hablamos de una relación entre el puritanismo burgués y purismo en lo musical lo hacemos tanto desde el punto de vista de la praxis compositiva como de la esfera de la recepción. Afirmamos que determinados valores propios de una moral ascética burguesa se proyectan en los criterios estéticos y formales que rigen la composición musical. Cuando Schönberg se enfurece ante un efectismo vacío en la ornamentación, leemos en su actitud la huella de ese *puritanismo* moral. Esa misma

moral que cristaliza en la sobriedad extrema de las composiciones de A. Webern ¹⁹⁸ tan afín, por otro lado, al purismo geométrico de la pintura de los holandeses Van Doesburg y Mondrian, o aquella repulsión con que la que Adolph Loos trataba toda concesión al ornato ¹⁹⁹ en la arquitectura.

El visceral *antirromanticismo* de los años veinte y la crítica al modernismo centroeuropeo o *jugendstil* es, en el fondo, una crítica al *aburguesamiento*, desde la propia burguesía. No hay mayor crítico de la estética *convencionalmente burguesa*, que el propio burgués. Esa posición puede interpretarse como la autoafirmación de un grupo que marca su distancia respecto a lo que consideran demasiado manido y fácil, acomodaticio y vulgar. La posición *purista* y *ascética* en el arte y la música, aquella que se define por la pureza de líneas, la radical ausencia de elementos decorativos, la apelación a la forma y el esquema... esconde, muy a menudo, un deseo de distinguirse socialmente, por más que se encubra con un discurso teórico mejor o peor elaborado. Pero, ¿cuál es la identidad social de ese peculiar tipo humano que todo lo juzga desde un rigor moralizante?

T. Mann habla de una *burguesía artística alemana* cuya concepción de la música se orienta por valores éticos antes que *estéticos*. El concepto de *burguesía artística* es, sin embargo, impreciso. Uno de los mejores retratos de esta capa social de la burguesía culta es la que nos ofrece en su *Doktor Faustus*, en un contexto cultural a caballo entre los siglos XIX y XX. Se trata de un grupo relativamente heterogéneo conformado por estudiantes de teología y de música, profesores universitarios e individuos de la

¹⁹⁸ Quizás sea Webern, el que mejor representa ese tipo de intransigencia moral respecto a la música. Stuckenschmidt ha señalado, en un comentario sobre Berg, su rechazo a la música como entretenimiento: «A diferencia, por ejemplo, de Anton Webern, que nunca se permitió la menor concesión hacia el arte de entretenimiento, Alban Berg sentía genuina afición por él» (Stuckenschmidt, 1991: 50). En un sentido análogo, A. Ross retrata a Webern como un hombre «reservado, cerebral, de hábitos monacales» (Ross 2010: 89).

¹⁹⁹ Sedlmayr habla de la *muerte del ornamento* como elemento esencial de la vanguardia: «La muerte del ornamento es un acontecimiento de enorme trascendencia. Se trata de un hecho histórico; durante la época de florecimiento de las artes absolutas, en el s. XX, no ha vuelto a surgir ningún ornamento capaz de poder subsistir» (Sedlmayr, 1990: 49). También Alejo Carpentier, en la recopilación de ensayos que lleva por título *La consagración de la primavera*, captó ese momento en torno a los años veinte del pasado siglo como: «...el culto a la geometría y la exactitud, el maquinismo, la velocidad, la disciplina, la creación en frío, entre los cálculos plásticos de un Mondrian, la pintura en blanco sobre blanco de un Malevitch, una escultura reducida a esferas y poliedros, y, en música, un nuevo *Arte de la Fuga*». (Carpentier 2002: 70). Una vez más, resulta significativa la referencia a Bach y *El arte de la fuga* como apelación a una obra *afín* a los presupuestos de la nueva vanguardia.

burguesía culta con un interés específico por la música. Un grupo social en el que era casi obligada la práctica de un instrumento musical y que tenían en la música de cámara su *modelo educativo y cultural*.

En su *Sociología de la música*, Adorno desarrolla una taxonomía del oyente en que trata de poner en relación, identidad social y preferencias musicales. Adorno nos habla de un tipo humano particular, el *oyente resentido* como antítesis del *oyente emocional*. Es esencial el hecho de que Adorno sitúa este arquetipo en un contexto específicamente alemán:

Frente al oyente emocional se ha desarrollado, por lo menos en Alemania, un contratipo radical, el cual, en lugar de evadirse mediante la música de la prohibición civilizadora del sentimiento y del tabú mimético, se apropia de este último y lo escoge precisamente como norma del propio comportamiento musical. Su ideal es el del oyente *estático-musical*. (...) Éste desprecia la vida musical oficial como empobrecida y aparente; pero no procura ir más allá de ella; sino que huye hacia atrás, hacia periodos que cree protegidos del dominante carácter de mercancía, de la cosificación. (...) De él forman parte aquellos amantes de Bach de los cuales ya defendí yo al compositor; aún más aquellos que se encaprichan con la música anterior a Bach. (Adorno, 2009; 186).

Adorno apunta aquí varios elementos de la relación entre puritanismo moral y purismo estético. El concepto de una *prohibición civilizadora del sentimiento* es esencial para la comprensión de aquel binomio. Veremos, en el capítulo cinco, como esa misma idea aparece reiteradamente formulada con diversos matices por diversos autores, desde Freud a Elias, desde Ortega a Mannheim. Adorno apunta también a un ideal *estático-musical*. Por último, se refiere a la oposición del *oyente resentido* a una mercantilización de la música, a la servidumbre de intereses espurios. En torno a la identidad sociológica del *oyente resentido*, afirma:

El completo desciframiento social de este modelo [el oyente resentido] está todavía pendiente; ha de mostrarse aún su dirección. Es reclutado en buena medida en la pequeña burguesía elevada, que tenía ante sus ojos su propia decadencia social. La creciente dependencia desde hace decenios de los miembros de esa capa social les impide cada vez más convertirse en

individuos con capacidad determinante hacia el exterior (...) Pero esta capa social, debido al antiguo miedo a la proletarización en el seno del mundo burgués, se aferra al mismo tiempo a la ideología de lo socialmente elevado, de lo elitista, de los «valores interiores». (Adorno, 2009; 188-189).

No deja de ser curiosa la caracterización, aparentemente negativa, de este tipo humano del *oyente resentido*, cuando hay más de un argumento para situar a Adorno en ese mismo compartimento clasificatorio. D. Armendáriz ha recogido la siguiente valoración sobre la moralizante actitud de Adorno respecto a lo estético: «hay en Adorno un cierto moralismo estético (Menke 1997, 28 ss), una concepción del arte como queja frente a la contradictoria realidad social. La frecuente crítica de Adorno al hedonismo estético, al placer estético, bascula en efecto a veces hacia un moralismo social» (Armendáriz, 2003: 152).

Lo esencial, desde un enfoque sociológico, es percibir cómo las tensiones, las oposiciones y los odios, ¡por motivos estéticos!, se producen, de un modo muy sintomático, en el propio ámbito de la burguesía culta. Aparece así una especie de lucha interna por la legitimidad del gusto, por el reconocimiento a un mayor derecho a juzgar en la esfera de lo estético. Un derecho para el que uno se siente más legitimado que aquellos *advenedizos* de la cultura. Se entabla así una pugna de *identidades* proyectadas sobre las preferencias o manifestaciones en el orden de lo cultural estético, en un sentido típicamente bourdieusiano. Sólo el título de aquel pequeño ensayo de Adorno: *Defensa de Bach contra sus entusiastas*, ya es revelador de un complejo de superioridad a la defensiva.

Proponemos, a continuación, una profundización en los valores estéticos propios de ese racionalismo y puritanismo burgués pero desde una perspectiva histórica más amplia que aquella vinculada al momento histórico del formalismo en la música y en el arte, en torno a la segunda década del s. XX. Trataremos de formular aquellos valores socioculturales fundados sobre la identidad entre ética y racionalidad y el modo en que se proyectan sobre un ideal de la *música absoluta*. Hemos sintetizado esa simbiosis en torno a tres *campos semánticos*: *racionalización burguesa*, *retórica puritana* y *antiutilitarismo*.

a- proyección de una *racionalización burguesa* sobre la composición musical.

La desconfianza, típicamente burguesa, hacia la profesión musical, igual que hacia el resto de las profesiones artísticas, tiene mucho que ver con su carácter inseguro e inestable. El individuo perteneciente a la pequeña burguesía o a la burguesía media que no forma parte de una familia de tradición musical debía vencer, muy a menudo, una fuerte oposición paterna, e incluso, la propia mala conciencia por no escoger una actividad mejor considerada y más productiva. El elemento bohemio que el idealismo romántico proyecta sobre la música debe ser ocultado si se desea la respetabilidad social. El cargo oficial, la docencia universitaria etc., se convierten entonces en una necesidad vital para el compositor, no sólo por el prestigio social que conlleva, sino también para eludir los altos y bajos de un trabajo independiente.

En el plano interno de la praxis compositiva, se diría que una suerte de *sentido del deber compensatorio* apela al máximo rigor y racionalización de la actividad. Es decir, ante la sospecha social y del propio inconsciente, de que la creación musical pertenece al ámbito de una pura discrecionalidad imaginativa se responde con un discurso extraordinariamente reglado e intelectualizado. Es decir, *ya que nos es dado el componer música, hagámoslo, al menos, con la máxima seriedad*. Se diría que el compositor debe demostrar un rigor añadido y coaligarse con instancias de prestigio como la matemática, la física o la filosofía... que ennoblezcan, a ojos ajenos, la dignidad de su dedicación.

La racionalización de la vida y del trabajo como espacios indiferenciados en ese contexto del ascetismo burgués puede observarse, simbólicamente, en una determinada orientación de la praxis compositiva. Aquella moral del *burgués primigenio* definida por W. Sombart, es la misma que se expresa en aquel modelo compositivo marcado por las mayores restricciones y la obediencia a cláusulas prefijadas. El compositor siente esos límites autoimpuestos como un modo *moral* de desempeñar su actividad pues evitan la caída en lo subjetivo y caprichoso.

Una máxima de aquel *burgués primigenio* es: «Guardémonos de los gastos superfluos como de un enemigo mortal» (Sombart, 2005: 119) pues para él: «todo se ha convertido en norma, todo se aprecia con medida exacta, toda acción rebosa erudición

económica» (Sombart, 2005: 127). Esa misma *racionalización de los actos* y del conjunto de la actividad productiva, en la que todo tiene un sentido y una función precisa, nada se deja al azar y todo forma parte de un cálculo consciente... coincide, exactamente, con el modo en que se aborda la composición en el contexto de la escritura canónica al que apela, también, el dodecafonismo.

Ya vimos en el capítulo dos y al principio de este capítulo, el modo en que el compositor trata de lograr el máximo desarrollo y *explotación* del material inicial, cómo *todo* debe deducirse de unos pocos elementos iniciales a través de una lógica musical necesaria e inmanente al propio material. Nada debe dejarse al capricho o la arbitrariedad, toda célula motívica debe agotar su potencialidad discursiva, debe dar su *máximo rendimiento*. Esta forma de *economizar* el material, de evitar el *gasto superfluo*, se encuentra tanto en la actividad del compositor como en la del sastre o el carpintero. Imaginemos que un sastre dispusiera de metros y metros de tela para realizar sus camisas, tantos que jamás pudiera consumir toda esa materia prima a lo largo de su vida de trabajo. No importa, el sastre aprovechará el mínimo retal, y cortará la tela para que no se pierda un centímetro cuadrado porque así lo marca la tradición gremial y así lo dicta su recta conciencia.

El burgués de rectitud ascética racionaliza todos sus actos según un principio de economía que, a menudo, no responde a necesidades reales sino a una especie de *impulso ritualizado*. En el consumo de alimentos optará por racionar todo aquello que le proporcione un placer culpable, así limitará el consumo de chocolate al que deberá compensar con la ingestión de mucho pan. El chocolate simboliza el dispendio, el capricho exótico, por el contrario, el pan se asocia con el trabajo, con la obligación. Metafóricamente, en la composición musical, el chocolate representa el material temático que debe desarrollarse y *rentabilizarse* al máximo a través de un arduo proceso de composición. El tema, la idea melódica *inspirada*, simboliza algo así como los *talentos* entregados por el padre a sus hijos en la parábola evangélica. Los talentos, el dinero, no deben ser desaprovechados, al contrario, deben crecer y producir intereses a través del infatigable trabajo. Así, en la composición rigurosa, de *poco* debe sustraerse *mucho*, en esto consiste, esencialmente, la *racionalización de la forma musical*.

b- La proyección de una retórica puritana sobre la composición musical.

Ya en el s. XIX se inicia una retórica del *rigorismo moral* en la música y el arte, en el contexto del idealismo romántico que tan bien ha analizado Safranski. No parece preciso señalar que esa relación entre *puritanismo* y *purismo estético* es ambivalente y, ocasionalmente ambigua. Recordemos, en este sentido, que esta temática refleja la propia heterogeneidad de los valores burgueses pues ese *ascetismo en lo estético*, típicamente burgués, representa la repulsa a lo que entendemos por una estética propiamente burguesa es decir, un signo de *aburguesamiento*.

Podemos hablar, en primera instancia, de un *rechazo a la ostentación y un culto a la sobriedad*. Se promueve así una estética de lo austero como proyección de ese ascetismo intramundano. En lo decorativo, se evitan los *dorados* en el mobiliario²⁰⁰ y predomina un gusto por la madera y los muebles sencillos y funcionales. Se advierte un ejercicio de *contención* en los colores, decantándose por los tonos grises, marrones, beige, blanco y negro. Recordemos, en este sentido, la sobriedad simbólica evocada en la cabaña que Heidegger construyera para su retiro en la Selva Negra. De algún modo, esta tendencia a la sobriedad decorativa como *signo identitario*, surge ya con el estilo *Biedermaier* hacia la primera mitad del s. XIX. Se invoca aquí un estilo típicamente *burgués* que aspira a un cómodo pero recatado retiro. Aparece una suerte de culto por lo sencillo y lo doméstico y un rechazo a la ostentación y la frivolidad.

Pero, ¿cómo se traduce este *ethos* de la interioridad burguesa en el ámbito propiamente musical? ¿Cómo cristaliza en la música ese rechazo por la ostentación y gusto por la contención? Quizás encontremos una respuesta en aquella antítesis entre ópera y música de cámara. Recordemos cómo, en palabras de Adorno, Brahms y Wagner representan las dos escuelas «hostiles entre sí a finales del s. XIX» (Adorno, 2009: 284) de la música alemana. Si la primera podría asociarse con el gusto *aburguesado* y un deseo de *mostrarse*, la segunda se presenta como paradigma de la *interioridad burguesa* y el imperativo de la *contención*. Adorno nos ofrece una sutil reflexión entorno a lo que simboliza la música de cámara:

²⁰⁰ El rechazo a lo dorado es quizás una reminiscencia del repudio a la esfera cortesana. Recordemos el vínculo, señalado por Elias, entre la génesis de una estética específicamente burguesa y el espíritu anticortesano.

La reducción del volumen sonoro, al igual que la renuncia a un efecto más amplio en el gesto de la música de cámara, permite la construcción absoluta de la estructura en sus células más íntimas, hasta penetrar en la estructura diferencial (...) Este modo de componer se vio favorecido por la música de cámara, por sus voces individuales que surgen de manera autónoma y sin embargo se condicionan mutuamente. Como resistencia contra lo expansivo y lo decorativo, era esencialmente crítica, «objetiva», en el último Beethoven antiideológica. Esto es lo que fundamenta en primer lugar la superioridad de la música de cámara. Socialmente hablando, se lo debe a la limitación de los medios, en tanto en cuanto ésta permite su autonomía en virtud de su ascetismo frente a la ostentación. Algo que se extiende desde la mera dimensión sonora hasta la hechura, organizada de tal manera que todas las conexiones y relaciones se justifican desde el punto de vista real de la composición y están enteramente compuestas, sin quedarse en la mera fachada musical. (Adorno, 2009: 283).

Adorno invoca la filiación de la *nueva música* con la tradición camerística de Beethoven y Brahms, sobre todo desde el punto de vista de la construcción y rigor formal. Se muestra aquí un rechazo a lo superfluo, a lo no necesario y decorativo,²⁰¹ a lo vacío y pretencioso. Cada elemento compositivo debe justificarse en una funcionalidad precisa respecto a un orden estructural preciso.

Es curioso cómo, el propio Schönberg, vincula esa *decoración superflua* en la composición musical como un acto *inmoral*. Así lo ha recogido J. Pons: «Con razón advierte Schönberg que debe desecharse todo ejercicio de ornamentación a posteriori de una progresión de acordes: “Ese ejercicio es ridículo y antiartístico en el más alto grado. Este adornar con ornamentos, ese *tatuar* como dice Adolf Loos, es una puerilidad (...) son ejercicios inmorales, y no se puede aprender la moral ejercitándose en lo inmoral”» (Pons, 2006: 91). Encontramos en *Doktor Faustus* una réplica exacta de esta idea: «Un imperativo implacable de contracción obliga a despreciar lo superfluo, a negar el fraseo, a destrozar el ornamento...» (T. Mann 2004, 340). Ese odio a lo presuntamente

²⁰¹ Es significativo cómo perduran este tipo de prejuicios y de asociaciones simbólicas en la estética posdodecafónica. Así leemos a P. Boulez: «Por hedonismo entendemos exactamente el rol no funcional de estas morfologías, su aspecto exclusivamente decorativo » (Boulez, 1992: 238).

superfluo y aburguesado se expresa en la conocida sentencia de Adolph Loos: «El ornamento es un crimen».

La propia *emancipación de la disonancia* es un principio *moral*, un rechazo a la comodidad y conservadurismo de la estética burguesa en decadencia. Así, la elección del *camino angosto* es asumida como un acto moral, como una huida de lo fácil, del *camino trillado*. Así lo ha expresado J. Pons: «Shönberg compartía, (...) la denuncia del ansia de comodidad de una burguesía que, mediante las manifestaciones artísticas del modernismo y los postulados de las nuevas corrientes del conocimiento, intentaba disimular las contradicciones estéticas y morales existentes en su seno» (Pons, 2006: 23). En un sentido análogo ha escrito Fubini:

El mundo de la dodecafonía es, por lo tanto, el mundo del deber ser, quizás inalcanzable para el hombre, un punto límite, una tensión hacia el silencio. El mundo de la tonalidad es el mundo de la comunicación, de la expresión, y por ello irremediabilmente banal y degradado. (Fubini, 2004: 99).

Por otro lado, es muy significativa la absoluta preponderancia del elemento formal estructural asociado, indefectiblemente, al intelecto frente a las experimentaciones en el ámbito de la tímbrica,²⁰² consideradas como un aspecto lúdico y sensual de menor rango. Así se desprende, a menudo, en las reflexiones de Adorno: «La preponderancia del sonido sensual en la llamada música impresionista implica desconsoladamente lúdicas dudas ante la inquebrantable confianza alemana en el poder autónomo del intelecto» (Adorno 2009: 349).

Esa misma proyección de un rígido sentido moralizante se da, de un modo general, en el ámbito de la escucha y la recepción musical. Nos referimos a aquel sector del público que mantiene una actitud crítica y de desaprobación frente a una serie de obras y autores a los que califica de fáciles, superficiales o ligeros. Dicho público detecta la *mácula de lo impuro* en el melodismo italiano, en el *hedonismo* sonoro del impresionismo francés, en la falta de contención eslava... Casi no hace falta decir que su *canon musical* se corresponde, casi exclusivamente, con la gran música alemana, pero

²⁰² Un cierto desprecio y ninguneo del *timbre* como parámetro expresivo y el exclusivo acento en el orden constructivo es característico de una parte importante de la gran música alemana. La preocupación por el timbre se asocia con lo puramente hedonista como *efectismo* fútil. Desde esa posición se contempla con condescendencia las incursiones del impresionismo francés en el ámbito expresivo de la tímbrica.

incluso aquí hay grados. El último Beethoven, el de la *Grosse Fuge*, el Brahms del *Requiem alemán* y en general, la música de cámara, se sitúa por delante en sus preferencias.

Bourdieu ha insistido mucho en aquella *repugnancia a lo fácil*, como atributo indisociable del arte y gusto legítimo. Todo gran arte debe exigir un esfuerzo de comprensión. Lo fácil, lo inmediato, aquello que se ofrece al instante como una golosina, sin el más mínimo recato y sin la pertinente demora, es inmediatamente censurado:

...todo el lenguaje de la estética está contenido en un rechazo, por principio, de lo *fácil*, entendido en todos los sentidos que la ética y la estética burguesas dan a esa palabra; que el «gusto puro», puramente negativo en su esencia, tiene como principio la *repugnancia*, que a menudo se denomina *visceral* («pone enfermo», «hace vomitar»), por todo lo que es «fácil», como se dice de una música o un efecto estilístico, pero también de una mujer o de sus costumbres. El rechazo de lo que es fácil en el sentido de simple, luego sin profundidad, y «que cuesta poco», puesto que su desciframiento es cómodo y poco «costoso» culturalmente, conduce con naturalidad al rechazo de lo que es fácil en sentido ético o estético, de todo lo que ofrece unos placeres demasiado *inmediatamente accesibles* y, por ello, desacreditados como «infantiles» o «primitivos» (por oposición a los placeres diferidos del arte legítimo). (Bourdieu, 2012: 570).

Por último, la fijación de la forma pública de concierto²⁰³ como acontecimiento social es otro aspecto a tener en cuenta en ese proceso general de *mediación* en la relación del sujeto con la música culta. El silencio,²⁰⁴ la estricta regulación del aplauso, o la

²⁰³ Sobre el momento histórico de la institucionalización del concierto como *acto social* y la fijación de un modo específico en que la audiencia debe afrontar el hecho musical, ha reflexionado Dahlhaus: «La correspondencia institucional con el principio de autonomía está representada por los conciertos burgueses. A partir de sus comienzos en el siglo XVII, el concierto se establece firmemente en la época de la Restauración, desde 1815, y alcanza su forma de “tipo ideal” a mediados de siglo, al adoptar una alambicada, y a veces hermética, música de cámara en los conciertos públicos y excluir los elementos “triviales” de los programas de conciertos sinfónicos» (Dahlhaus, 2003: 178).

²⁰⁴ R. Maconie ha señalado esa misma idea en *La música como concepto*: «...la música occidental supone habitualmente un ritual de audición que hace hincapié en el silencio y la atención, y que las actuaciones musicales de la tradición cultural de Occidente suponen en los intérpretes, con pocas excepciones, el mínimo de movimiento innecesario, incluso en el caso de la música grabada» (Maconie, 2007: 41).

contención gestual del intérprete constituyen normas de sociabilidad o pequeños ritos inamovibles cuyo sentido debe esclarecerse.

Ciertamente, el modo en que se regulan los aplausos en las salas de concierto es un síntoma paradigmático de esa *actitud contenida*. No se tolera el aplauso antes de finalizar una obra, ni siquiera durante la breve pausa que separa los movimientos de un cuarteto, un concierto o una sinfonía. Si alguien aplaude tras concluir el primer movimiento de un concierto para piano y orquesta, por más que la actuación del solista haya *excitado* los ánimos, inmediatamente se escucharán en la sala cuchicheos indignados por el agravio. Hay, sin embargo, una excepción, la ópera. Es una práctica, admitida socialmente, la aclamación de vítores y aplausos al tenor o la *prima donna* tras un aria de lucimiento, aunque no haya concluido la ópera o uno de sus actos. Esta práctica es impensable en el ámbito de la música de cámara. En los últimos tiempos, parece que se ha puesto de moda en Alemania, el hecho de no aplaudir, en absoluto, al final de un concierto y salir en silencio como muestra del máximo respeto. Estas actitudes, que pueden surgir de un modo más o menos espontáneo, tienen su origen en condicionamientos sociales muy profundos.

Otra regla no escrita es la de la contención gestual del intérprete. A diferencia de los músicos de rock, pop o jazz, difícilmente veremos a un intérprete de *música clásica* marcar el *tempo* con el pie, algo que, en ocasiones, puede resultar de gran ayuda. El prejuicio del carácter esencialmente intelectual de la *música culta*, no admite la somatización y gestualización externa del tiempo. Debe medirse *mentalmente*, lo contrario se contempla como algo burdo y vulgar.

c- Antiutilitarismo y principio de no representación:

El ideal de *música absoluta*,²⁰⁵ es decir, aquella que prescinde de una significación más allá de su propia lógica estrictamente musical y que no precisa de una argumentación literaria, se asoció en el s. XIX con determinadas concepciones del idealismo, principalmente, la crítica a la *utilidad*. Esta asociación entre el planteamiento estético y valores sociales como el *antiutilitarismo* redundó en el prestigio de la música de cámara como prototipo de *música absoluta*. Por otro lado, en la música de cámara se

²⁰⁵ En palabras de J. Pons: «... la música pura o absoluta, esto es, de una música cuyo valor estético radica en la autosuficiencia semántica de lo “específicamente musical”» (Pons, 2006: 119)

expresa ese *ethos* de sobriedad y rigor sin falsos efectos²⁰⁶ reivindicado, desde siempre, por una línea muy característica del pensamiento musical alemán.

Ya en *La Educación Estética del Hombre*, Schiller habla de la necesidad de un arte que no sirva a ninguna causa fuera de sí mismo. El utilitarismo social no debe engullir el arte que debe mantenerse en el ámbito de la *seriedad del juego*. En Schiller encontramos la defensa del arte en su función civilizadora positiva. El arte debe tomarse en serio como alter-realidad, con sus reglas específicas. Safranski ha señalado ese ideal de una *autonomía* del arte y la música respecto de la esfera de lo social en la obra de F.S. Tieck:

Lo digo una vez más: lo verdaderamente elevado no puede ser útil; esta utilidad es totalmente extraña a la naturaleza divina de lo excelso, y exigirla significa envilecer lo sublime y rebajarlo al nivel de las necesidades ordinarias de la necesidad. Es verdad que el hombre tiene necesidades de muchas cosas, pero no a de rebajar su espíritu a la condición de siervo del siervo, del cuerpo. (citado en Safranski, 2009: 97).

En *La idea de la música absoluta*, Dahlhaus ha señalado ese mismo elemento de rechazo de la esfera social, en el Romanticismo. Por más que pueda resultar paradójico, esa ideal de autonomía se expresa, en el plano estético, como repugnancia a lo sentimental y la *representación* o carácter programático de la música. El problema es que, en el seno de Romanticismo, que es un movimiento esencialmente burgués, aparece una extrema ambivalencia entre lo ideal puro y lo falso *aburguesado*. La *retórica de la forma* frente a la *retórica de lo sentimental*, el ideal de aislamiento frente al compromiso social y el gesto afectado. Tal y como señala C. Dahlhaus «...el sentimiento expresado musicalmente resultaba tan sospechoso de trivialidad como el funcionalismo, lo programático o lo característico» (Dahlhaus, 1999: 70).

En la radicalización de ese ideal de la *música absoluta* se expresan los valores sociales de una burguesía específicamente alemana que había quedado excluida de la participación política tras la Restauración. Sin embargo, esa exclusión forzosa de lo político se convierte en una suerte de signo identitario positivo y así, el *burgués alemán*, a

²⁰⁶ En palabras de Adorno: «El primer paso para interpretar correctamente música de cámara consiste en aprender no a fanfarronear sino a retroceder» (Adorno, 2009: 273).

diferencia de lo que ocurre en Francia, tiene a gala el evadirse de la política.²⁰⁷ En palabras de Bourdieu: «la música representa la forma más radical, más absoluta de la negación del mundo, y en especial del mundo social, que el ethos burgués induce a esperar de todas las formas del arte» (Bourdieu, 2012: 22). Esa *negación del mundo* guarda una fundamental y simbólica *adecuación de sentido* con el ideal de no *representación* en la música.

Ese carácter de *negación del mundo* en un ideal de la música absoluta podría interpretarse como un proceso cada vez más radicalizado que culmina con el atonalismo y su posterior racionalización dodecafónica. Primero se elimina cualquier rastro de elementos *extramusicales*, es decir, aquello que une a la música con la realidad inteligible, el programa o argumento literario, la descripción... por último, con la supresión de la tonalidad, desaparece la propia sintaxis y semántica que había dotado a la música de un sentido articulado en los últimos tres siglos. Al desaparecer la tonalidad, desaparece un elemento fundamental de *consenso comunitario*. Hemos visto como Fubini identificaba la tonalidad con «el mundo de la comunicación» y de la «expresión» mientras asocia el dodecafonismo como «tensión hacia el silencio». Ésta puede ser la imagen esquemática de esa evolución de la música hacia una desconexión del mundo.

El primer ideal de la *música absoluta* evocaba la identidad de la música como lenguaje autónomo de los sonidos, a través de su articulación en un plan armónico general reconocible por una surte de *amplio consenso cultural*. Pero, ¿qué ocurre cuando se suprime toda referencia a un centro tonal y a un desarrollo formal inteligible desde la propia escucha?, ¿con qué se sustituye la capacidad de la tonalidad para dotar de *forma* y sentido a la música?, ¿qué sustituye a un lenguaje gestado a lo largo de siglos en un proceso de diálogo continuo con la recepción y la escucha? Para resolver la incapacidad del atonalismo de proporcionar una forma extensa y articulada, el dodecafonismo invoca esquemas organizativos propios del antiguo contrapunto canónico. Es aquí

²⁰⁷ Esta relación entre música y apoliticismo ya había sido señalada por Nietzsche, que tanto influiría en las concepciones éticas y estéticas de T. Mann. V. Jankélévitch ha señalado al respecto: «... en la música en general Nietzsche ve el medio de expresión de las conciencias adialécticas y de los pueblos apolíticos (...) los últimos, reducidos a la inacción y al tedio por la autocracia, se refugian en las inofensivas consolaciones y compensaciones de la música. La música, el arte decadente, es la mala conciencia de los pueblos introvertidos, que hallan en las composiciones instrumentales y vocales un sustituto a su necesidad de actividad cívica» (Jankélévitch, 2005: 28).

donde entra en juego la referencia legitimadora de *El arte de la fuga*. Sin embargo, el autentico *problema* no desaparece. La apelación a un orden interno de relaciones espaciales en la partitura no resuelve la cuestión de la *ininteligibilidad discursiva*, de la *argumentación* específicamente sonora.

Con el dodecafonismo culmina un proceso de aislamiento de la música respecto de la esfera de lo social. En ese ideal de la música como esfera radicalmente autónoma, se proyecta una concepción antiutilitaria del arte y una crítica, de claro signo moralizante, a los valores de una estética burguesa convencional. Tal y como aparece en *Doktor Faustus* en boca de su protagonista: «Adrian rechazaba la música programática. La consideraba como un producto híbrido de la detestable época burguesa, como un aborto estético» (Mann, 2004: 233). Por otro lado, en ese carácter de *no representación* de la música, es más, en el *odio a la representación*, parece sublimarse una suerte de principio moral de *no mostrarse*, de *no significarse* en la esfera política y social.

4. LA IMPRONTA CULTURAL ALEMANA EN UN IDEAL DE LA MÚSICA OCCIDENTAL

Creer que la gravedad sólo se da en Alemania y que fuera de ella no hay más que ligereza y brillantez, es, por cierto, una vieja superstición alemana.

T. Mann: *Doktor Faustus*.

El objetivo de este capítulo es el de profundizar en el modo en que una determinada orientación de la tradición cultural alemana incide sobre aquella concepción musical definida por una radical tendencia a lo intelectual y especulativo. En este sentido, trataremos de analizar el modo en que determinados valores asociados a una imagen de lo alemán se proyectan en la recepción de las obras del último Bach y en determinados elementos de la retórica dodecafónica.

Nos situamos, de nuevo, en la perspectiva de las relaciones entre valores cosmovisivos y música. Hemos definido ya la proyección sobre determinados principios de la composición musical de valores asociados a un credo religioso, a un *ethos* de clase y a un grupo profesional determinado. Es el momento de ocuparnos de las *adecuaciones de sentido* y las *proyecciones a posteriori* entre música y aquellos elementos que configuran la *imagen* de una cultura o un *carácter nacional*.²⁰⁸ Antes de comenzar, debemos ser conscientes del cambio radical que la noción de *carácter, espíritu* o *temperamento nacional* ha experimentado desde el final de la Segunda Guerra Mundial.²⁰⁹ Hoy resulta

²⁰⁸ Recogemos, en este sentido, la valoración de N. Elias en *El destino de la tradición alemana del barroco. Entre la tradición cortesana y la tradición burguesa*: «Si echamos una mirada comparativa a las líneas de evolución de los países europeos e intentamos hacernos una composición de lugar de lo que significó un determinado siglo en ellas, tanto como acontecimiento real cuanto como imagen de la memoria colectiva y proceso de experiencia compartida, inmediatamente se ponen de manifiesto evidentes diferencias de destino y, con ello, también, de idiosincrasia presente de los pueblos —o, en todo caso, se manifiestan éstas más claramente así que si se considera cada uno de estos países por separado—. Esto es válido, ante todo, para el habitus social contemporáneo de los individuos de esos países —lo que se acostumbra a llamar el carácter nacional—» (Elias, 1994: 153). Ya en *La música. Sus leyes y su evolución*, J. Combarieu abunda en esa misma idea a través de una reflexión de Bergson: «Según una observación de Bergson, los pensadores de un país y un siglo determinados, aun cuando no pertenezcan a la misma escuela, concuerdan mejor que pensadores de una misma escuela, pero pertenecientes a países y edades diferentes» (Combarieu, 1945: 76).

sospechoso tratar con este tipo de *categorías sociológicas*, sin embargo, no es posible un estudio de la recepción y conceptualización de lo musical a lo largo del s. XIX y principios del s. XX que prescinda de dichas categorías.

4.1. Música e *imagen-nación*.

En la *Introducción a la sociología de la música* de Adorno, hay un capítulo titulado *Nación*, en el que desarrolla una amplia casuística entorno a una *identidad nacional* de lo musical. Adorno comienza con una ambigua definición y un tímido alegato en torno a la *universalidad* de la música para reconocer, casi inmediatamente: «No obstante la música misma posee, sin duda, elementos nacionales como la sociedad burguesa en su conjunto; su historia y la de sus formas de organización tuvieron lugar esencialmente dentro de los límites nacionales» (Adorno 2009: 348). Para Adorno hay un *entrelazamiento* entre la *universalidad* y la *humanidad de la música*, por un lado y el *momento nacional*, por otro. (Adorno, 2009: 354). La realización de *lo universal* no supone *borrar* los elementos de carácter identitario, así: «La música no se hace universal mediante la abstracción del componente espacio-temporal que ella posee en sí misma, sino más bien mediante su propia *concreción*» (Adorno, 2009: 350). Pero, la clave de esa *fricción*, es que tiende a considerar *lo universal* como una realización específica de la música alemana a través, eso sí, de la incorporación de elementos de la música italiana. Es en el clasicismo vienés y antes en Bach, donde se realiza esa universalidad como síntesis de *lo italiano* y *lo alemán*.

Si la gran música del Clasicismo vienés y de sus sucesores hasta la Segunda Escuela de Viena se concibe como una interacción entre lo general y lo particular, entonces ésta idea les fue legada por la interacción productiva de

²⁰⁹ En la *recensión* de Rafael Rojas sobre *Los alemanes* de N. Elías, encontramos la siguiente reflexión: «La idea de que las naciones poseen un temperamento, un carácter, un espíritu o —en sentido estricto— una personalidad, se ha vuelto rancia en las últimas décadas. Sin embargo, en el siglo XIX estaba muy difundida esa analogía entre los humores hipocráticos y las naciones europeas que produjo tantos lugares comunes sobre la “flema inglesa”, la “melancolía francesa” o la “cólera española”. Sobre todo, los tres grandes nacionalismos románticos, el francés, el italiano y el alemán, acumularon una gran cantidad de buena y mala literatura donde se concebía el “espíritu” nacional como la suma de vicios y virtudes de una criatura afectiva. El abandono de esos discursos, a mediados del siglo XX, fue una reacción intelectual contra la barbarie política que propiciaron los totalitarismos nacionalistas» (Rojas, 2000: s/n de pag).

lo alemán y lo italiano en la música de Mozart. Lo general es lo completamente estructurado y que se remonta a Bach (...) pero lo particular según el lenguaje de la estética clasicista, el elemento ingenuo del canto inmediato, procede del arte efectista de los italianos. (Adorno, 2009: 354-355).

Como casi siempre, en la versión alemana de la estética y la historia de la música, lo *general, racional, intelectual y constructivo* se corresponde con lo alemán, mientras que lo *particular, sensible, efectista, ornamental y humano*, queda para los italianos. Es fundamental constatar esa particular *recepción* de lo musical como proyección de las cualidades atribuidas a un *carácter nacional*. Así aparece en Adorno:

Webern como se sabe, fue muy apreciado en Francia, pero no de manera inmediata por su contenido humano, sino en virtud de un contenido nacional alemán, cuya diferencia con respecto a la tradición francesa se degustaba como un succulento plato extranjero. Inversamente, a Debussy sólo se lo percibe de manera adecuada cuando se interioriza el distintivo francés, aquello que, como sucede en buena medida con lo italiano en la ópera, da color a la cadencia musical. (Adorno, 2009: 348).

Quizás sea útil, en el momento de abordar las relaciones entre música y determinados *rasgos nacionales*, distinguir lo *histórico-objetivo* de aquellos elementos proyectados *a posteriori*, condicionados por la visión distorsionadora de un apego especial a lo propio. Ciertamente, tal distinción es, desde un punto de vista epistemológico, bastante ingenua pues resulta muy difícil, en este terreno de la especulación estética, distinguir lo objetivo de lo subjetivo, lo proyectado de lo *real*. En cualquier caso, sirva esa distinción como *intención*, guía de nuestra interpretación.

¿Por qué nos resulta fácil distinguir la obra de un compositor barroco italiano, de la de un barroco alemán o francés?, ¿por qué diferenciamos, a través de la mera escucha, el sinfonismo alemán de aquel propio de la tradición eslava?, ¿a través de qué elementos captamos un *estilo* español en la música del s. XIX y principios del XX? Es innegable que, más allá de asociaciones *a posteriori*, determinados hechos históricos influyen en el devenir y la evolución de la música, en un determinado contexto espacial

y temporal. Por ejemplo, sin la aparición de un personaje histórico como Lutero,²¹⁰ sería impensable el grado de desarrollo de la música en el área cultural protestante. Una infinidad de elementos convergen en la concreción de un determinado estilo asociado a un área cultural específica: la política y gustos de un monarca, la importación o rechazo de músicos procedentes de Italia, la apertura de un país al mestizaje cultural y musical etc. No es éste, sin embargo, el tema que nos ocupa. Nos interesa el ámbito *subjetivo* de aquellas ideas y valores cosmovisivos asociados a una *imagen-nación*.

El modo específico en que relacionamos una obra musical o pictórica con determinadas elementos sociológicos como *nación-cultura*, religión o clase, viene determinado por un acervo de categorías que forman parte de nuestro entorno y que aceptamos, a menudo, sin reflexión previa. Si alguien habla de una obra musical y la adjetiva como *muy francesa*, la asociamos, quizás, con la sensualidad vaporosa del impresionismo pictórico, la ausencia de contornos precisos, la sutileza sensorial y acuosa de los acordes de séptima consecutivos. Es difícil no percibir una *identidad* entre Debussy y Monet, por eso encontramos perfectamente lícito y pertinente que, en la carátula de un disco de los preludios de Debussy, aparezca una de las pinturas de Monet sobre la catedral de Rouen. Si, además, uno de los preludios lleva por título *La catedral sumergida* (*La catedral engloutie*), todo parece conformar una perfecta analogía. Adorno iría todavía más allá e identificará esa *preponderancia del sonido sensual* con un *tono nacional*, específicamente francés. (Adorno, 2009: 349 y 350). Sin embargo, esa misma adjetivación de *muy francés* aplicada, por ejemplo, a los jardines de Versalles, tiene un sentido completamente distinto. Entonces pensamos en la música de Couperin, Rameau o Lully y su alto sentido del refinamiento estereotipado, pensamos en la cuadrícula cartesiana, en el academicismo, en Moliere, Racine y las tres unidades del teatro. Esta serie de vasos comunicantes conforman nuestra concepción del *racionalismo y el clasicismo francés*.

¿Qué decir de *lo italiano*?, ¿es posible escuchar a Vivaldi sin rememorar la *Alegoría de la Primavera* de Botticelli? Ambos representan esa *racionalidad eurítmica*, la

²¹⁰ Con la reforma luterana, la música pasó a ser parte fundamental de la formación de los niños en los colegios municipales que tan importante papel tuvieron en la alfabetización de amplísimos sectores de la población. El maestro debía saber música y, sobre todo, enseñar a cantar. La defensa explícita de Lutero de la bondad y necesidad de la música en el culto sirvió como testimonio de autoridad del luteranismo ortodoxo, contra una tendencia puritana a excluir la música de la liturgia. Sabemos, en este sentido, que una parte del pietismo llegó a ver con malos ojos la presencia excesiva de la música en la vida comunitaria. El coral luterano y la tradición de conformar un repertorio de sencillas melodías para el canto comunitario, muchas de ellas populares o procedentes del antiguo canto gregoriano, es un elemento de enorme repercusión para la valoración y vivencia de lo musical en la sociedad protestante.

concreción formal de una belleza en movimiento, una *formulación de la gracia*. Pero, nos interesa, específicamente, la visión que se tiene de Italia y lo *italiano* desde el norte alemán pues, *lo alemán* y *lo italiano* conforman, en nuestra conciencia cultural, dos polos de una dialéctica musical y estética. Sabemos de la fascinación de los alemanes por Italia y de la institucionalización del *viaje a Italia* como *viaje iniciático* al descubrimiento de la *belleza* y el mundo clásico; aquel hito iniciado por Goethe y que tantos otros han imitado desde Inglaterra a España. Sin duda, debemos a T. Mann, que también realizó su viaje a Italia, una parte esencial de esa dialéctica entre lo alemán y lo italiano. Sobre la relación de T. Mann con lo italiano ha escrito E. Trías:

Del mundo italiano podría desprenderse una explícita valoración negativa y muy despectiva a juzgar por sus novelas *Mario y el mago* y *La muerte en Venecia*. Lo artístico divorciado de toda vitalidad, pero asimismo de toda dignidad, convertido en espacio de tráfico o en objeto negociable, un mundo en el que la dimensión histriónica de todo arte ha tragado su dimensión metafísica, donde lo gestual se ha desvinculado del contenido, donde el hipnotismo y la prestidigitación que en toda expresión artística se combina con el culto a la forma digna y bella y con la expresión de contenidos metafísicos se ha independizado por completo, originándose entonces un ámbito enrarecido donde pululan los farsantes, los mercachifles y los payasos o cantantes ambulantes sin dignidad. (Trías, 1988: 24).

Por mucho que se disfrace con profundas reflexiones entorno a la dignidad del arte, la eticidad de la forma musical etc., la visión de T. Mann responde, en gran medida, a una actitud típica del burgués cultivado del norte que sale de su ciudad y encuentra desagradable e irritante todo lo que *no es como en casa*. Sin embargo, según comenta el propio Trías, con el tiempo, T. Mann cambiaría su actitud hacia lo italiano y ya en *La Montaña Mágica* simpatiza con Settembrini e incluso, con el paso de los años, llegaría a apreciar, el antes denostado, *bel canto*.

Ese prejuicio hacia *lo italiano* es un *topos* muy común en determinados medios culturales, sobre todo en Alemania, y se define por su tendencia a minusvalorar un tipo de expresividad, a su juicio, superficial y meliflua. En esencia se trata de un rechazo por lo que se considera *fácil, vulgar y excesivamente edulcorado*, lo «pecaminosamente austral» que diría Adorno (Adorno: 2009, 354). Hay una repulsión

por el gesto explícito, por lo histriónico, como ha señalado E. Trías. Esta irritación ante la falta de *contención*, es absolutamente representativa de un modelo rígido de educación que siente las muestras de entusiasmo en el prójimo como un signo vulgar y plebeyo.²¹¹ El rígido *burgués del norte* siente como un ataque, como un sobrepasar los límites del decoro social, toda manifestación gestual entusiasta. ¡Nada de lágrimas, nada de emotividad a flor de piel, contención! Un determinado tipo del *burgués alemán*, educado en el radical idealismo de los valores culturales, no tolera las muestras de vitalidad y hedonismo despreocupado de la música italiana. El propio Weber, en *Fundamentos sociológicos y racionales de la música*, no sin cierto desliz valorativo, ha definido esa *musicalidad italiana* por oposición a la «música interior de la cultura nórdica»:

...la cultura italiana permaneció ajena (en el fondo hasta los umbrales de la época contemporánea) al carácter de «música interior» de la cultura nórdica. El canto *a-capella* y la ópera, y aún conformada esta última de tal manera que sus arias satisficieran a la necesidad doméstica de melodías fáciles de entender y de cantar, siguieron siendo el ideal italiano, determinado por la falta de la cultura del «*home*» burgués. (Weber, 2002: 1181).

Josep Pla formuló, en cierta ocasión, un *aperçu* que resume, a nuestro juicio, la esencia del sensualismo italiano como una especie de desenfadada unidad entre el arte y goce de la vida, aquello que no se acepta en la Alemania del norte por una especie de sentido de la *dignidad ética de lo estético*. Citamos de memoria: *quién diga que no le gusta el vino dulce, las mujeres gordas y la opera italiana... miente*. La frase, aparentemente banal, encierra una profunda y sabia ironía. No es únicamente una defensa desprejuiciada del más puro hedonismo, sino que detecta y denuncia la insinceridad pedantesca de aquellos que proclaman lo contrario. Ese hedonismo *despreocupado y no culpable* del que hacía gala J. Pla, parece imposible en una mentalidad germánica y, sin embargo, ¡la ocurrencia planiana es, en realidad, un remedo de aquel otro *aforismo* del propio Martin Lutero!: «Aquel a quien no le gusta el vino, la mujer ni el canto, será un necio toda su

²¹¹ F. Fehér, ha señalado esa misma intolerancia respecto a las muestras de entusiasmo del prójimo, en el caso de Adorno: «la oposición aristocrática de Adorno a las erupciones incontroladas de emociones ruidosas y ostentosas como supuesto signo de una auténtica recepción de una obra musical (compartida también por Beethoven, que detestaba que la gente llorase al oír sus composiciones)» (Heller y Fehér, 1988: 119).

vida». Pero, incongruencias y salvedades aparte, debemos reflexionar sobre la *universalidad* de este tipo de asociaciones y su extraordinaria importancia a la hora de *comprender* y percibir la realidad. ¿Por qué, por ejemplo, si se bautiza un vino blanco y dulce con el nombre de *Casta Diva* y se incluye en su etiqueta la melodía, anotada en el pentagrama, de la famosa aria de Bellini, todo el mundo parece entender la analogía?, ¿hubiera ocurrido lo mismo si ese vino blanco y dulce se hubiera asociado al *Requiem alemán* de Brahms?

Todo este tipo de asociaciones intempestivas y *afinidades electivas*, forman parte de una conciencia cultural omnipresente que, si bien parece inasible, fluctuante y arbitraria, resulta esencial para comprender buena parte de la realidad y de los *objetos* de la cultura. A nuestro juicio, el elemento subjetivo reside, sobre todo, en la atribución general a un pueblo de un determinado *carácter nacional* y, no tanto, en la apreciación de elementos distintivos en cada tradición musical. En su ensayo *Lo bello y lo sublime*, en el capítulo que lleva por título «Sobre los caracteres nacionales en cuanto descansan en la diferente sensibilidad para lo sublime y lo bello» escribe Kant: «Entre los pueblos de nuestra parte del mundo son, en mi opinión, los italianos y los franceses los que más se distinguen de los demás por el sentimiento de lo bello, y los alemanes, los ingleses y los españoles los que más sobresalen en de lo sublime» (Kant: 1984: 65). Es significativo el hecho de que, el propio Kant, encarece a tomar con cautela sus generalizaciones y añade «si estas diferencias nacionales son fortuitas y dependen de las circunstancias o del sistema de gobierno, o si van unidas, con cierta necesidad, al clima, es cosa que no investigo en esta ocasión» (Kant: 1985: 65). Pero, no renunciemos, al menos, a un intento de clarificar el sentido de cada *articulación analógica*.

Dedicamos el próximo apartado a la relación entre música y aquellos valores asociados a una *identidad alemana*. Nuestro objetivo es el de averiguar qué *imagen* de la *alemanidad* se proyecta en aquel ideal intelectual y hermético representado, de un modo paradigmático, en el último Bach y el dodecafonismo. Veremos cómo en el contexto cultural alemán, la música se esgrime como prueba de una presunta superioridad, como manifestación de una mayor profundidad y rigor.²¹²

²¹² En su libro sobre Max Weber, G. Poggi identifica algunos rasgos característicos de esa élite intelectual de la Alemania que transita del s. XIX al XX: «Abundaban los integrantes de la elite intelectual alemana que se consideraban custodios de un espíritu europeo distinto y más elevado, incontaminado por la Ilustración y el positivismo, más respetuoso del pasado, más interesado por la cultura que por la civilización, más atento a los valores de la interioridad, de la experiencia estética y de la contemplación filosófica que a la posibilidad de

4.2. Música y alemanidad:

¿es que se puede ser músico sin ser alemán?

T. Mann: *Richard Wagner y la música*.

La caracterización y conceptualización de la música como parte de un espíritu idiosincráticamente alemán es un hecho, al menos, a partir del s. XVIII. Ya en este momento encontramos los primeros testimonios tratando de definir en la música aquello propiamente *alemán* frente a lo foráneo, fundamentalmente *lo italiano* y, en menor medida, *lo francés*. A partir del s. XIX, en paralelo al desarrollo del nacionalismo y el romanticismo, la preocupación por definir lo específicamente *alemán* no sólo en la música sino, también, en el pensamiento, el arte y la literatura, se convierte en un debate central de buena parte de la intelectualidad alemana. Sin embargo, el caso de la música, tal vez por su naturaleza espiritual y abstracta y, ciertamente, por el lugar central que ocupa, históricamente, en la cultura alemana, se presenta como especialmente significativo. Esta proyección entre música e identidad nacional,²¹³ asentado como parte del ideario del nacionalismo romántico, perduraría a lo largo del s. XIX y las primeras décadas del s. XX. Celia Applegate y Pamela Potter han señalado este fenómeno cultural en su estudio *Music and german national identity*:

For more than two hundred years, not only academicians have been concerned with the Germaness of music and musicians, and debates far afield from the pages of scholarly journals have raged over the question of just how «German» are these songs, symphonies, sonatas, and operas penned by German an Austrian masters. A preoccupation with music connection to German identity or character has entered the realms of imaginative literature,

ordenar intelectualmente y controlar en la práctica los fenómenos sociales» (Poggi, 2006: 35).

²¹³ Siguiendo el criterio de Tomás Marco optamos, en general, por no hacer una distinción entre una tradición musical alemana y otra austriaca. Tal y como señala el compositor español: «... habría que huir del engaño de considerar que hay diferencias fundamentales entre las corrientes alemana y austriaca, error que es relativamente frecuente cometer en materia musical. No existe una música alemana y otra austriaca (ni una pintura o una literatura), sino diferentes aplicaciones de una misma mentalidad germánica. Si en las épocas de mayor auge del Imperio austriaco, alemanes como Beethoven o Brahms encontraban su natural acomodo en Viena, cuando el Imperio decae no es infrecuente que los músicos austriacos se dirijan a Berlín, como ocurre con Schönberg o Berg» (Marco, 2008: 649).

philosophy, travel memoirs, private letters and diaries, journalism, and of course music scholarship. (Applegate and Potter, 2002: 2).

En momentos de exaltación patriótica esta identificación alcanza un notable grado de paroxismo y virulencia. La Primera Guerra Mundial se presentó, fundamentalmente desde el lado alemán, como una defensa de los propios valores culturales. Se trataba de defender el ideal de la *Kultur* alemana frente a los valores de la *zivilisation* francesa. Respecto a la distinción entre *Kultur* y *Zivilisation*,²¹⁴ clave para la comprensión del modo en que los alemanes se perciben a sí mismos, J. Abellán, en su libro *Nación y nacionalismo en Alemania. La cuestión alemana (1815-1990)*, cita al T. Mann de *Las consideraciones de un apolítico*: «La diferencia entre espíritu y política contiene la diferencia entre *Kultur* y *Zivilisation*, entre alma y sociedad, entre libertad y sufragio, entre arte y literatura; y lo alemán es *Kultur*, alma, libertad, arte y no es civilización, ni sociedad, ni derecho a voto, ni literatura» (Abellán, 1997: 124). Safransky ha descrito este momento de *belicismo cultural*²¹⁵ durante la Gran Guerra:

Con fines combativos, se diseñan rápidas tipologías de filosofía de la cultura de gran estilo. En Inglaterra se habla de un vendaval de los hunos contra la civilización europea, y en Francia se dice que la barbarie asiática está

²¹⁴ En palabras de W. Lepenies: «Para los alemanes, el término *Zivilisation* hace referencia a algo que es verdaderamente útil, pero que, sin embargo, es un valor de segundo orden, que afecta sólo a la apariencia, a la superficie de la existencia humana. La palabra que emplean los alemanes para interpretarse a sí mismos, la que expresa mejor que ninguna otra el orgullo que sienten por sus propios logros y por su propio ser es *Kultur*» (Lepenies, 2008: 11). Por otro lado, debemos introducir aquella diferencia entre el concepto de *citoyen* asociado al ideal de *civilization* francesa, frente al de *bürger* que define el ideal de *Kultur* alemana. Para una síntesis y definición de este antagonismo sociocultural acudimos a una cita de Eugenio Trías: «La distinción entre *Bürger* y *citoyen*, términos que podrían traducirse indistintamente por burgués (habitante de un burgo o ciudad) y ciudadano, está elaborada ampliamente lo mismo que la distinción entre cultura y civilización (que Th. Mann hace cabalgar, respectivamente, sobre la distinción anterior) en las *Consideraciones de un apolítico*. En esta obra se defiende la cultura, en la que se sintetiza lo artístico (artesanal) y lo burgués (burgués en el sentido del *Bürger* medieval, habitante de una ciudad libre) frente a la civilización, en el seno de la cual el arte queda subordinado a principios políticos, siendo la existencia política la que surge del espacio homogeneizador del Estado, especialmente revolucionario, que halla en la revolución francesa su culminación y su concreción y en el régimen político, social y cultural nacido de ella su despliegue. Para Thomas Mann, Alemania sólo puede reconocerse a sí misma y encontrarse a sí misma como principio cultural frente a la civilización y frente a la política» (Trías 1988: 20).

²¹⁵ A. Ross ha recogido testimonios terribles de esa lucha ideológica llevada al terreno musical, en sendas cartas de Debussy a Stravinsky y de Schönberg a Alma Mahler: «Debussy sufrió mucho en sus últimos años, tanto corporal como mentalmente. (...) La conducta de Alemania durante la guerra le enfurecía a más no poder; en su carta de 1915 a Stravinsky declaró que “los miasmas austro-boches están extendiéndose por el arte”, y propuso un contraataque en términos que tomó prestados del nuevo arte de la guerra química: “Habrá que matar a este microbio de la falsa grandeza, de la fealdad organizada.” Las dos últimas frases se refieren supuestamente a Strauss y Schoenberg» (Ross, 2010: 130-131) y en carta de Schönberg, en el contexto de la denuncia de la música de Bizet, Stravinsky y Ravel: «“Ahora arrojaremos a estos mediocres sembradores de kitsch a la esclavitud, y habrán de aprender a venerar el espíritu alemán y adorar al Dios alemán”» (Ross 2010: 95).

en lucha contra la razón. En Alemania las antítesis se desarrollan rápidamente: comunidad orgánica frente a la sociedad fría, héroes contra comerciantes, sentimiento frente al entendimiento, las ideas de 1789- libertad, igualdad, fraternidad- contra las ideas alemanas de 1914: deber, orden, justicia. (Safranski, 2009: 289).

Tras la década de los años veinte y ciertos intentos de distensión, la llegada del Tercer Reich supone, en la esfera política e ideológica institucional, un nuevo paroxismo de la *germanidad*. La falsificación y la pérdida absoluta de decencia intelectual se muestra con la exclusión de la tradición musical y cultural alemana de compositores judíos como Mendelssohn o Mahler. Sólo con la derrota en la Segunda Guerra Mundial se produce el abandono y decadencia de esa férrea identidad entre música y *alemanidad*, asumida ahora desde un sentimiento de culpa. Es el momento de la *desnazificación* y la condena o reserva frente a determinados autores por razones políticas e ideológicas. Es el caso de R. Strauss o H. Pfitzner y, con carácter retroactivo, de Wagner. Ese fenómeno de *ideologización* y *politización* de la música seguiría escribiendo su propio capítulo con la división de Alemania durante la Guerra fría.

La creencia en esa identidad entre música y *alemanidad* y su conceptualización claramente positiva partir del s. XIX, influyó extraordinariamente en la orientación y criterios valorativos de la musicología alemana e, indirectamente, sobre la musicología europea. Así, la historiografía alemana presenta una clara decantación por la música y los autores propios llegando, en determinados momentos, a una cierta distorsión, quizás interesada. Lo mismo ocurre en la historiografía italiana, a partir del s. XIX, algo que podemos observar todavía en la actualidad.²¹⁶ No es casual que sean precisamente Alemania e Italia, con su tardía formación como estados políticos, las más interesadas en hacer valer su tradición musical patria como elemento identitario. Por otro lado, tal y como señala Dahlhaus o el propio Adorno: «en las grandes épocas, las naciones respectivamente selectas acostumbraban a proclamar que ellas y ninguna otra había liderado la música» (Adorno 2009: 347). Aunque la exaltación de lo propio por encima

²¹⁶ Resulta evidente la distinta orientación de una *historia de la música* según la procedencia del autor o autores. En la magnífica obra realizada por la sociedad italiana de musicología publicada por Turner, el peso de los compositores italianos, por ejemplo los capítulos dedicados a la música contemporánea, es infinitamente mayor que en cualquier otra *historia*. Es importante, en este sentido, no perder de vista quién escribe la historia. No debemos olvidar, en este sentido, el peso de la historiografía alemana y, sobre todo a partir de la Segunda Guerra Mundial, de la anglosajona. Por los mismos motivos, debemos cuestionar la orientación de los grandes sellos discográficos del pasado.

de lo foráneo es algo general en todas las formas de nacionalismo cultural, el caso alemán adquiere, en la vertiente musical, un tono incomparablemente más intenso y dramático que el resto de naciones europeas.

En los dos siguientes apartados, trataremos de profundizar en el modo en que ciertos elementos característicos de la historia cultural alemana inciden en la evolución y orientación de su música. No parece difícil advertir un cierto correlato entre el orden ideológico, político y social y la esfera de valoración de lo musical. Quizás sea la música uno de los espacios donde mejor se percibe y comprende el problema identitario alemán y su peculiar evolución.

4.2.1 Atracción por los extremos e ideologización de lo estético

Mannheim señala, en *El pensamiento conservador*, una tendencia, particularmente intensa en Alemania, hacia el extremismo ideológico: «En Alemania ha existido siempre una tendencia a ir a los extremos llevando los argumentos lógicos a sus últimas conclusiones, tendencia que no existió de manera tan marcada en los demás países europeos» (Mannheim, 1963 a: 90). Podemos reconocer, en este sentido, una cierta incapacidad para asumir el valor del *término medio* como renuncia positiva y de consenso. Parece como si la posición virtuosa sólo pudiera definirse en el *todo o nada*, en el blanco o negro sin matices. En su opúsculo sobre *Lo bello y lo sublime*, Kant identifica un tipo de fanatismo vinculado a determinados hábitos piadosos de la fe religiosa y apunta, especialmente, a su presencia en Alemania e Inglaterra:

El fanatismo es una especie de temeridad piadosa, y lo ocasionan un cierto orgullo y una excesiva confianza en sí mismo para aproximarse a las naturalezas celestes y alzarse en un vuelo poderoso sobre el orden común y prescrito. El fanático habla sólo de inspiración inmediata y de vida contemplativa, mientras el supersticioso hace votos ante las imágenes de grandes santos y pone su confianza en la superioridad imaginada e inimitable de otras personas sobre su propia naturaleza. Aún en los extravíos se muestran, como hemos notado, señales del carácter nacional; así, el fanatismo

se ha encontrado principalmente, por lo menos en tiempos precedentes, en Alemania e Inglaterra... (Kant, 1984: 76).

No son pocos los autores que han señalado, en el contexto cultural alemán, un vínculo entre la vivencia religiosa y el modo, particularmente intenso y riguroso, de abordar los problemas en el ámbito del pensamiento o la música. Es frecuente encontrar, entre los intelectuales alemanes, la referencia a una infancia con una educación religiosa estricta o la figura del padre pastor protestante. En este sentido, podemos recordar a los Schlegel, Schelling, Nietzsche, Schweitzer, Hermann Hesse... por no comenzar con la lista inacabable de filósofos que realizaron, en algún momento, estudios de teología. En *Doktor Faustus*, T. Mann simboliza la impronta de un *pathos teológico* en la composición musical a través de la figura de Adrian Leverkühn y su inicial interés por la teología. La propia escritura dodecafónica aparece simbólicamente vinculada con la antigua escolástica, en tanto sistema especulativo cerrado.

De algún modo, la crisis de la fe en el dogma cristiano se inicia en el momento en que se permite la libre interpretación, discusión y lectura privada de la Biblia. El protestantismo dio origen a un nuevo humanismo²¹⁷ específicamente alemán, sin embargo, la radicalidad de la fe no desapareció sino que *transmigró* a otros ámbitos de lo trascendente: la música y la filosofía, esencialmente. En *El tema de nuestro tiempo*, Ortega y Gasset refleja el sentido de la pervivencia y mutación de ese *fervor religioso* en las más altas esferas de lo cultural y como ese mismo carácter de *pérdida de un sentido de la realidad* propio de la especulación teológica, se proyecta sobre las más elevadas instancias del pensamiento alemán. El resultado es el de una extrema *tensión* entre *vida* y *cultura*, entre *lo ideal* y *lo material*:

Todo el alto pensamiento germánico, desde Kant hasta 1900, puede reunirse bajo esta rúbrica: Filosofía de la cultura. A poco que en él entrásemos veríamos su semejanza formal con la teología medieval. Ha habido sólo una suplantación de entidades, y donde el viejo pensamiento cristiano decía Dios,

²¹⁷ Hay, desde siempre, una ambigua relación entre *lo alemán* y el *humanismo*, como movimiento espiritual venido de *fuera*. Esa *tensión* queda reflejada en una anotación en los *Diarios* de T. Mann, típico reflejo de su enfoque respecto de la historia cultural alemana que habría de vertebrar una parte muy importante de su obra: «El humanismo no es alemán, pero resulta imprescindible» (Mann, 1986: 127).

el contemporáneo alemán dice «Idea» (Hegel), «Primado de la razón práctica» (Kant, Fichte) o cultura (Cohen, Windelband, Rickert). Esa divinización ilusoria de ciertas energías vitales a costa del resto, esa desintegración de lo que sólo puede existir junto- ciencia y respiración, moral y sexualidad, justicia y buen orden endocrino- trae consigo los grandes fracasos orgánicos, los ingentes derrumbamientos. (Ortega, 1983: 66-67).

Tal y como señala Safranski: «La cultura recibió una carga religiosa, la educación se convirtió en un sustitutivo de la religión» (Safranski, 2007: 324). Este carácter radical y dogmático de origen religioso se percibe en posturas irreconciliables en el plano de lo ideológico pero también, de un modo muy significativo, en el ámbito de lo estético. Safranski ha señalado el interés de E.T.A. Hoffman por una decantación estética del odio: «Que debido al arte sea posible enemistarse con el resto del mundo, que el amor al arte pueda trocarse en odio al hombre...» (Safranski, 2007: 177). Sabemos, por ejemplo, de la enemistad, de origen puramente estético e ideológico, entre T. Mann y su hermano, el también escritor, Heinrich Mann. El defensor y apologeta del burgués apolítico frente al *literato de la civilización* (tal y como denominaba T. Mann a su hermano). Sabemos, también, de aquellos otros célebres *desencuentros* entre Nietzsche y Wagner o entre Weber y su padre... siempre por razones estéticas e ideológicas, por distintas maneras *aparentes* de contemplar el mundo.

En *Sobre París i França*, de Josep Pla, hay un revelador capítulo titulado *Algunes notes sobre França i Alemanya*, donde reflexiona en torno a determinadas tendencias del carácter francés y alemán que expone a modo de contraste. Afirma J. Pla que Francia es un país de valores concéntricos, mientras que Alemania es un país de paralelismos y, con este término, quiere definir aquellos dualismos irreconciliables que jamás convergen; una perpetua dialéctica sin síntesis posible:

La història d'Alemanya és un esforç per defugir el cos; els interessos oposats es mantenen en línia recta, en una mena de paral·lelisme dramàtic - Prússia i Baviera, Protestantisme i Catolicisme, Unitat i Diversitat, Llei i Anarquia, Cultura i Folklore, Ordre i Vida... Ara bé, el concèntric, la circumferència és una línia que dóna una sensació de felicitat, de limitació, de diferenciació; tot paral·lelisme, en canvi, té un cantó infinit, dual, assedegat. Per això França potser és un país d'escèptics i Alemanya un país de dramàtics. (Pla, 1967: 597).

Ya en el s. XIX, advirtió el poeta H. Heine la tendencia a esa peculiar inquina ideológica en su patria. En *Sobre la historia de la religión y filosofía*, Heine nos ofrece un testimonio revelador dirigido al lector francés, en torno a esa inestabilidad volcánica e intranquila del *ser alemán*, incapaz de contemporizar en la esfera de las ideas.

Nosotros no nos odiamos por cosas externas como vosotros, por una ofensa de la vanidad, por ejemplo, por un enigma, porque no nos devuelvan una visita; no, nosotros odiamos en nuestros enemigos lo más profundo, lo más esencial que hay en ellos: los pensamientos. Vosotros, franceses, sois ligeros y superficiales en el amor y en el odio. Nosotros, alemanes, odiamos a fondo y duraderamente; como somos demasiado honrados, y demasiado torpes, para vengarnos con rápida perfidia, odiamos hasta el último suspiro. (Heine, 2008: 132).

¿Cómo se expresa en la recepción estética de la música alemana esa tensión permanente entre polos opuestos?, ¿cómo se proyecta en la música esa intransigencia estética siempre polarizada en dos extremos? Ni siquiera el romanticismo musical, tan vinculado convencionalmente al *espíritu alemán*, gozó del universal consenso de la intelectualidad alemana. Por otro lado, si en algún lugar se fraguó un antiwagnerianismo militante y bien *documentado*, fue en la propia Alemania.

En el contexto cultural alemán, la idea que tenemos del romanticismo musical dista mucho de la imagen convencional de una música dirigida al sentimiento. El romanticismo no fue un movimiento homogéneo. Podría decirse que lo verdaderamente aglutinador en el romanticismo es el modo apasionado y radical de enfrentarse al mundo. Safranski lo ha descrito con suma precisión y lucidez en su estudio *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*:

...el Romanticismo mantiene una relación subterránea con la religión. Pertenece a esos movimientos de búsqueda que, durante doscientos años de perseverancia, quisieron contraponer alguna cosa al mundo desencantado de la secularización. El Romanticismo, entre otras muchas cosas, es también una continuación de la religión con medios estéticos. (...) El espíritu

romántico no se mantiene idéntico; más bien se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico (...) al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma. Goethe, cuando ya era un anciano, decía que lo romántico es lo enfermizo. (Safranski, 2009: 15).

Pero, ¿dónde reside la clave del *desencuentro interior* en lo que respecta al romanticismo musical? Al tradicional conservadurismo y mentalidad artesanal de la música alemana le cuesta aceptar la falta de *sustancia gris* de un primer Schumann y la justificación programática y literaria, *no teórica*, del nuevo modelo wagneriano. En la música, esa reacción podría ejemplificarse en el *clasicismo romántico* de Mendelssohn o Brahms y en el antiwagnerianismo de Hanslick y del propio Brahms. Es decir, en el contexto de un conservadurismo, inherente a la tradición de la música alemana, la liberación formal y expresiva del primer Schumann *diletante*, de Liszt o de Wagner, se contemplada con suma desconfianza.

La reacción *antirromántica* y *antiwagneriana* es tan sintomática de la tradición musical alemana como el propio Wagner. El conflicto Brahms-Wagner obedece a esa casuística. Lo programático y literario en la música se contempla como *contaminación*, como *impureza* de la *idea* y la *verdad* musical. El clasicismo brahmsiano es una reacción contra los excesos del romanticismo y el deseo de una *vuelta al orden*. En *La idea de la música absoluta*, Dahlhaus ha profundizado en la *raíz psicosocial* de ese prejuicio antirromántico,²¹⁸ que forma parte de la propia esencia constituyente del romanticismo alemán:

...el sentimiento expresado musicalmente resultaba tan sospechoso de trivialidad como el funcionalismo, lo programático o lo característico (...) la teoría romántica de la música instrumental es una metafísica que se desarrolló en oposición a la estética del sentimiento, o, en todo caso, en contra de sus variantes populares. Schlegel compara la forma musical con una meditación filosófica, para aclarar que la forma es espíritu y no la mera envoltura de una exposición de afectos o de una expresión de sentimientos. (Dahlhaus, 1999: 70 y 71).

²¹⁸ Dahlhaus habla de Novalis y «su horror por la sociabilidad sentimental que le provocaba hasta náuseas» (Dahlhaus, 1999: 71 y 72).

Resulta extraordinariamente revelador, cómo se manifiesta aquí, la oposición entre los valores de aquel ascetismo burgués, anclados en una concepción ética de lo estético, y el ideario de un *nuevo aburguesamiento blando y superficial*. Es fundamental observar cómo ese enfrentamiento, en el plano estético e ideológico, se produce en el ámbito de la propia burguesía y cultura alemana. Dahlhaus habla, en este sentido, de un *romanticismo auténtico y otro trivial*. En esa actitud intransigente del individuo hacia lo *sentimental, lo programático, lo característico y lo útil*, se expresa, quizás, una suerte de *sentimiento de culpa* por haber abandonado los antiguos valores centrados en la contención ascética del puritanismo burgués. En esa resistencia se expresa un rechazo a la secularización y comercialización del arte.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con nuestro paradigma musical representado por el último Bach y el dodecafonismo? A nuestro juicio, en esa posición ortodoxa de la *música absoluta*, la primacía del *intelecto*, la *forma* y la *construcción* se expresa la resistencia frente a la *tendencia potencial* de un tipo de romanticismo hacia lo subjetivo, hacia la desintegración de la forma. En el fondo, el dodecafonismo se asienta, al menos en una de sus principales lecturas, en ese mismo principio de *vuelta al orden* y de búsqueda de una *objetividad trascendente*. Por otro lado, se advierte en la retórica del dodecafonismo un rechazo a lo sentimental y cualquier dependencia de elementos extramusicales.²¹⁹ En esto consiste, en líneas generales, la afinidad estética respecto a una obra como *El arte de la fuga*.²²⁰

Esa tensión interna entre posicionamientos radicales y enfrentados se da, de un modo paradigmático, en la propia obra de Schönberg. Por más que Adorno insista en un sentido interno de *continuidad* de su obra,²²¹ nada parece comparable a la falla entre la concepción estética de los *Gurrelieder* y las *Piezas para piano op. 25*. Armendáriz ha señalado una dialéctica entre *expresión y construcción* a lo largo de la obra de Schönberg pero, quizás, esa dialéctica no es exclusivamente musical sino que remite a un *orden ideológico*. Se nos muestra aquí la polaridad extrema de lo alemán capaz de oscilar de Kant a Kleist, de Wagner a Webern. No es posible imaginar una distancia mayor que

²¹⁹ Esto no impidió a Schönberg o Berg cultivar la ópera o el lied, también atendido por Webern.

²²⁰ Recordemos, en este sentido, la valoración de A. Carpentier de la música de los años veinte como un nuevo *Arte de la fuga*.

²²¹ En *El compositor dialéctico* incluido en *Impromptus*.

aquella que separa la Tetralogía wagneriana, de las obras epigramáticas de Webern de apenas ocho compases de duración. Es el *todo o nada*, la incapacidad de contemporizar con el *término medio*, de entender el valor de la *concesión*; al contrario, se asume la intransigencia como virtud, como muestra de un compromiso incorruptible.

4.2.2 Evolución de una afirmación identitaria y resistencia a lo foráneo.

En *Consideraciones de un apolítico*, T. Mann parte de las reflexiones de Dostoievski para desarrollar el problema de la permanente insatisfacción alemana y su rebelión frente a lo foráneo. Para Dostoievski, Alemania, «el imperio protestatario», se enfrenta, históricamente, a la idea de Roma, primero como *caput mundi* de un imperio universal, luego como centro de la Iglesia cristiana. Sin embargo, si ampliamos el recorrido histórico, encontraremos otros muchos enfrentamientos, siempre sublimados como *resistencia cultural*, como defensa de los propios valores: contra el humanismo renacentista venido de Italia, contra el catolicismo romano, contra la Ilustración francesa, contra los valores democráticos del ideal francés de *civilization*, contra el empirismo y utilitarismo inglés, contra el irracionalismo eslavo, contra la cultura de masas norteamericana...

En *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Wolf Lepenies señala ese peculiar modo con el que se define lo identitario alemán, siempre a través de enfrentamientos y binomios polarizados: «Si existe algo parecido a una ideología propiamente alemana, es la costumbre de enfrentar el Romanticismo a la Ilustración, la Edad Media a la Moderna, la cultura a la civilización, y la *Gemeinschaft* a la *Gesellschaft*» (Lepenies, 2008: 17). Debemos observar que en cada una de las antinomias se expresa la rebelión frente a una cosmovisión foránea. La *Ilustración* y *civilización* se corresponden, desde el punto de vista alemán, con la *idea de Francia*. La oposición *Edad Media-Edad Moderna* puede responder a muchas casuísticas pero, en cualquier caso es el enfrentamiento entre lo idiosincráticamente alemán (una pervivencia de valores cosmovisivos medievales), frente a la modernidad venida de fuera. Todas estas oposiciones, glosadas en la esfera de la especulación cultural, sociológica y literaria han servido para definir una esencia

*única y diferencial de lo alemán*²²² y, en gran medida, de su música; pero, ¿qué imagen tienen los alemanes de su cultura y de su música?

La imagen que los alemanes tienen de sí mismos y de sus realizaciones culturales experimenta una clara evolución en el tránsito del s. XVIII al XIX, desde la ilustración alemana (*Aufklärung*) al idealismo romántico. Ese cambio puede asumirse como el paso de una cierta definición negativa de *lo propiamente alemán* a una afirmación confiada y retadora que proclama su superioridad y universalidad. En el contexto del s. XVIII, el hombre cultivado, formado en los ideales de la Ilustración, detecta en el arte y la música alemana, los restos de una cosmovisión medieval y pequeñoburguesa. Recordemos aquella visión peyorativa y estereotipada de Rousseau frente al contrapunto y la polifonía y la preferencia general de las cortes aristocráticas por los músicos italianos. Frente al universalismo aristocrático de la música italiana, la música y el arte alemán se presenta como algo *árido, denso, artificioso, exento de gracia y naturalidad*. Bernd Sponheur ha señalado, en este sentido, la conciencia de los propios músicos alemanes del s. XVIII respecto a ese *universalismo* de la música italiana.

Despite the criticism of Italian music, designated as «courtly-aristocratic» and «sensual», even German musicians of the eighteenth century agree that, in the end, the «true source and irrefutable training ground of all music»- the «fatherland of music»- was Italy. Italian music, an antagonist from a national and social perspective, figured aesthetically as a sort of universal language that formed the compositional and technical foundation for other national styles. (Applegate y Potter, 2002: 44).

Es muy ilustrativa la visión de *lo alemán* en un hombre de mundo como Goethe formado en el espíritu del XVIII. Veamos, en palabras de E. Trías, cómo interiorizaba Goethe la dicotomía entre lo alemán y lo italiano:

...despreciaba hasta grados inconcebibles todo lo alemán, juzgándolo rudo, desagradable, obstinado, brumoso y turbio, cuando no sencillamente

²²² Es lo que se ha dado en llamar el *sonderweg* que puede traducirse como el *camino propio*. Esta imagen nace de un sentimiento de incompreensión al que T. Mann alude en uno de sus diarios de 1918, citando una reflexión del escritor Jakob Schaffner «"El pueblo alemán sabe en lo más hondo de su alma que su peculiaridad en el mundo jamás será entendida ni permitida, la nación alemana ha de existir en oposición al mundo o ha de dejar de existir como tal." Lo mismo digo en mis Reflexiones, aun cuando lo exprese de otro modo» (Mann, 1986: 55).

mentecato. Era una provocación decir que sólo en Roma fue feliz, que al volver de Roma dejó *ipso facto* de ser feliz. (¿Cómo iba a serlo, pensaba, en un país de gentes de faltas de interés y de calidad?). Fue egoísta con Alemania: otro timbre de gloria en su haber. Y de gloria para Alemania. Pues pocas culturas pueden exhibir, como su Homero particular o su Dante particular, un personaje tan despectivo con las cosas de la propia casa. Pero, ¿qué decir de un país donde su héroe nacional incuestionable -el gran Federico- hablaba francés, escribía en francés y despreciaba olímpicamente toda producción cultural indígena? (Trías, 1988: 103).

Sabemos que fue, precisamente, a Federico II el Grande de Prusia a quién Bach dedicó *La ofrenda musical*. Pese a la curiosidad y admiración del monarca ilustrado por la figura de Bach, la reacción frente a su obra fue de cierto desdén. La concepción estética de esta obra se sitúa en las antípodas del ideal universal y humanístico ilustrado. Pocos trabajos compositivos responden mejor a ese sentido de la *obstinación*, señalado por Trías, que tanto despreciaba Goethe. Es ésta una obstinación artesanal y pequeño burguesa, cuya prioridad es de orden técnico y meritocrático. Nada más lejos de la belleza ingrátida del arte italiano. El ideal cortesano-aristocrático no es ya el de la ardua laboriosidad grave y *artificiosa* sino el de la ingravidez y gracia del ideal clásico humanístico venido de Italia. Al aristócrata no le interesan ya las lucubraciones farragosas del compositor esforzado. En su ensayo *¿Qué es alemán?*, Richard Wagner denunciaba ya el *antinacionalismo* cultural y estético ²²³ del rey ilustrado:

Desde que tuvo lugar el renacimiento de la poesía y la música alemanas, solamente fue necesario que los príncipes siguieran el ejemplo de Federico el Grande en su desprecio e ignorancia de las renovadas artes nacionales, que eran evaluadas por ellos de manera injusta y equivocada ateniéndose a los moldes franceses sin permitir verse afectados por el espíritu que en ellas se manifestaba... (Wagner, 1878, s.p.).

²²³ A pesar del veredicto de Wagner, parece que, al menos en lo que a la música se refiere, el criterio de Federico el Grande no fue tan *antialemán* como se supone. Tim Blanning recoge el siguiente testimonio: «A su parecer, la música francesa era “infantil”, juicio al que añadía lo siguiente: “Sólo los italianos saben cantar y sólo los alemanes saben componer”. El rey se refería a la ópera seria al estilo italiano escrita por compositores como Adolf Hasse y Carl Heinrich Graun, cuyos orígenes alemanes los hacían aptos, en opinión de Federico, para dotar de profundidad emocional y complejidad armónica la facilidad italiana para la melodía» (Blanning, 2011: 368).

Al igual que Goethe y Federico II, Kant deja clara muestra de su distancia con respecto a aquel ideario de lo *alto alemán*, tan del gusto de los románticos. En su ensayo sobre *Lo bello y lo sublime*, tras proclamar su elogio del arte clásico de Grecia y Roma, Kant condena el *gótico* en términos calcados del ideario estético de la Ilustración. Aunque Kant no se refiere explícitamente a la música, el sentido de su reflexión es homologable a la argumentación rousseauniana contra la polifonía y el arte del contrapunto, su crítica a lo artificioso y sobrecargado, a una especulación irracional y *antinatural*. Como es sabido, en el terreno musical, el *gótico* se asociaba, en sentido extenso, al *bárbaro contrapunto*, estableciendo una analogía entre la filigrana de la ornamentación arquitectónica y enrevesamiento de las líneas melódicas en el contrapunto. La siguiente cita representa una crítica estética y sociológica, desde la óptica ilustrada, a todo aquello que se tenía por un particularismo alemán, es decir, la pervivencia de *restos* cosmovisivos tardo medievales. Así, la pervivencia del *gótico*, como concepción general del arte, simboliza una resistencia a lo *universal* propio del humanismo italiano.

Los bárbaros, después de afirmar su poderío, introdujeron cierto falso gusto denominado gótico, que va a parar en lo monstruoso. No sólo en la arquitectura se veían monstruosidades, sino también en las ciencias y en los demás usos. La sensibilidad viciada, seducida por un arte equivocado, prefirió toda clase de formas absurdas a la antigua sencillez de la naturaleza, y cayó en lo exagerado o en lo insignificante. (...) Los votos monásticos encerraron una gran parte de los hombres útiles en numerosas comunidades de ociosos atareados, a quienes su vida soñadora inspiraba innumerables monstruosidades escolásticas, que después salieron de sus claustros y se extendieron por el mundo. Finalmente, después de que el espíritu humano se alzó de nuevo en una especie de palingenesia de una destrucción casi completa, vemos en nuestros días florecer el verdadero gusto de lo bello y lo noble, tanto en las artes y en las ciencias como en las costumbres. (Kant, 1984: 82-83).

Cuando Kant habla del *gótico* «que va a parar en lo monstruoso» y lo contrapone al «verdadero gusto» que no es otro que aquel que vuelve a «los antiguos tiempos de los griegos y los romanos» que «mostraron a las claras señales de una verdadera sensibilidad, tanto para lo bello como para lo sublime», está defendiendo, en esencia, la misma postura de Goethe. Pero Kant profundiza en el origen sociológico de esa

«sensibilidad viciada», de esas «formas absurdas», de ese gusto por lo «exagerado» y lo «insignificante», que descubre en aquellos «ociosos atareados» cuya «vida soñadora inspiraba innumerables monstruosidades escolásticas». Se trata aquí de una valoración negativa de aquello que hemos definido, en el terreno de la composición musical, como ensimismamiento en la escritura. ¿Acaso no se corresponde esa denuncia contra las «formas absurdas», aquella «obstinación» denunciada por Goethe, ese carácter «antinatural» y «monstruoso»... con la escritura canónica y la utilización de los recursos contrapuntísticos, que tratan de imponerse para forzar un sentido de lo natural en la música?

Esa crítica al *gótico*, en sentido amplio, es una crítica a un *pathos alto alemán*, aquel que se niega a asumir, de un modo recalcitrante, primero el ideario del humanístico italiano y, posteriormente, el de la Ilustración. Aquella visión del mundo que tiende al *aislacionismo*, a la pérdida de un sentido de lo real, a encerrarse entre las paredes de la celda monacal o el taller del artesano. Un arte y una música que se *ensimisma*, que se pierde en la elucubración, que no alza la mirada para contemplarse *desde fuera*. Música de laboratorio, culto al arabesco y tendencia a *lo complejo por lo complejo*.

Es este, el *autismo* propio de una tradición de la música alemana que entronca con la polifonía medieval y la escuela de contrapuntistas flamencos. Aquella «introversión del intelecto» y el «éxtasis intelectual íntimo» señalado por Mannheim. Esta peculiar pérdida de la *noción del mundo*, de la vida y de la sociedad cuyo origen histórico y social aparece muy claro en Kant: «Los votos monásticos encerraron una gran parte de los hombres útiles en numerosas comunidades de ociosos atareados, a quienes su vida soñadora inspiraba innumerables monstruosidades escolásticas» ha sido denunciada por Mannheim como un rasgo de fondo, definitorio del humanismo alemán. La música y el pensamiento filosófico, sobre todo, se *complacen* en *lógicas cerradas* cuya esencia es la falta de *empatía* con el hombre y la sociedad. El *peligro* de este vínculo con lo trascendente es que, a menudo, se proyecta *de espaldas* al hombre:

...el escolasticismo refinado que se introdujo en la historia de las ideas creó también un obstáculo para la formación de una psicología concreta. Una sensibilidad para las actitudes y circunstancias cambiantes del hombre, bien entendidas siempre en Francia desde Montaigne, no se ha desarrollado realmente en Alemania, con la notable excepción, quizá, de Nietzsche. El

idealismo alemán ha permanecido inmune al conocimiento profundo de las motivaciones humanas (...)... El saber humanístico alemán, en parte, no ha poseído de verdad nunca, y en parte, ha perdido, una visión esencial de las cosas a la que los americanos y otros europeos han sido capaces de llegar: a darse cuenta del carácter social del pensamiento y de la acción del hombre, a familiarizarse con la historia social, y lo que es más importante, a la capacidad de ver la acción y el pensamiento, triviales o sublimes, en sus perspectivas justas. (Mannheim, 1963 b: 50-54).

Mannheim denuncia en el contexto cultural alemán una «desatención escolástica hacia las cosas reales» (Mannheim, 1963 b: 55). Este *estilo de pensamiento* cristaliza en ese ideal intelectual de la música culta occidental que tiende al geometrismo en la escritura y a una *ritualización* de lo normativo por encima de la apelación a los sentidos y a la emotividad humana. El enclaustramiento en la *torre de marfil*, ese regodearse en un cálculo *estéril* al margen de *lo social*, es el argumento fundamental esgrimido contra el Dodecafonismo, contra el contrapunto canónico de los holandeses, e incluso, desde una óptica quizás limitada y falta de una comprensión plena de lo musical, contra el Bach de las obras más especulativas.

Como hemos señalado, la percepción negativa de *lo particular alemán* ejemplificada en la visión de Goethe o Federico II, está íntimamente ligada a una visión peyorativa del *gótico*, en sentido cultural amplio, mostrada en la reflexión kantiana. En su estricta acepción musical, la visión peyorativa del *gótico* coincide con la crítica a la complejidad polifónica y *confusión* que A. Scheibe veía en la música de Bach. El cambio de significación del *gótico* hacia una valoración positiva y el aprecio por la polifonía contrapuntística a principios del XIX, supone un cambio radical en la asunción de *lo particular alemán*. Comienza, en este momento, una nueva valoración de aquel *pathos alto alemán* que, progresivamente, se transforma en un ideal de superioridad respecto de otras tradiciones musicales. A través de Forkel, comienza a reivindicarse a Bach como músico universal. En este contexto, B. Sponheur ha señalado dos *tipos ideales* que caracterizan la recepción y proyección de *lo alemán* en la música. Un concepto *exclusivista* y otro *universalista* se contraponen y amalgaman en la idea de una *alemanidad* musical.

The first ideal type of the German in music focuses on the specifically German, which differs from non-German in music in its «depth, hard work and thoroughness» (*Tiefsinn, Arbeit, Gründlichkeit*). It is exclusive, denying to the non-German any of the qualities claimed to be German, and it can be applied to various epochs and musical genres. A chain of binary opposites arises, all revolving around sensuality (*Sinnlichkeit*) versus intellect (*Geist*). Examples of such opposites include melody versus character, prosaic versus poetic, physical versus metaphysical, mechanical versus organic, sequence versus development, civilization (Wester *civilisation*) versus culture (German *Kultur*), and entertainment versus ideas. The second ideal type conceives of the German in music as something «mixed», (...) that is, «universal» and synthetic. The German manifests itself in the fusion of things otherwise separated, for example Italian and French, form and expression, horizontal and vertical. In short, it is «music for the world» that brings the «purely human» to its fullest expression. (en Applegate y Potter, 2002: 48).

Hay, sin embargo, en ambas concepciones, una coincidencia en el modo de caracterizar *lo alemán* en la música. El propio B. Sponheur muestra la sorprendente homogeneidad de esa proyección cultural a través del tiempo y los diversos puntos de vista estéticos e ideológicos. En este sentido recoge las apreciaciones de Forkel, a caballo entre el s. XVIII y el XIX, Zentner durante el Tercer Reich y Adorno, tras la Segunda Guerra Mundial. La conceptualización en torno a la valoración de la música alemana apenas ha cambiado. ¿Cuáles son esas atribuciones históricamente constantes?: la música alemana es *intelectual, profunda, seria y elevada*. La otra *constante* en la valoración histórica de la música alemana hecha por alemanes es que, la afirmación de esos valores positivos propios pasa por la negación de los mismos en las otras tradiciones nacionales, es decir, la música francesa, italiana, eslava o americana no es *ni intelectual, ni profunda, ni seria, ni elevada*.

Sin embargo, ese elemento de rigor y complejidad estructural tantas veces aclamado como propio y característico de la música alemana se invoca, al mismo tiempo, como aquel de un *deber ser universal*. Así, desde la ideología de la *Kultur*, lo propiamente alemán se define como *lo universal*.²²⁴ J. Noya lo ha expresado con una

²²⁴ Según J. Noya: «Después de Wagner, acaso sea Schönberg el compositor de música culta que más claramente abogó por el universalismo» (Noya 2011: 84). Se daría así la paradoja de que ese *universalismo*,

fórmula muy clara: «Universalismo: alemán, demasiado alemán» y, en este sentido señala: «A pesar del rechazo que despertó en otros países, en el aspecto ideológico el universalismo estético llevó a los creadores alemanes al cosmopolitismo. Fuera de Alemania, los intelectuales que abrazaron el credo idealista-universalista normalmente lo hicieron porque cayeron bajo el influjo de esta forma de pensamiento típicamente alemana». (Noya, 2011: 84). El elemento *ideológico* del *universalismo* consiste, precisamente, en considerar como *universal* lo que es, en realidad, producto de una determinada tradición cultural. Veremos, más adelante, las disquisiciones de Adorno respecto al modo en que lo específico de la tradición musical alemana deviene en lenguaje de la humanidad. Recordemos, por último, la defensa de T. Mann de una identificación entre el ideal de *Kultur* y *cosmopolitismo*²²⁵ aunque siempre, al menos en lo que respecta a la música, desde la perspectiva de la *superioridad* de la *contribución alemana*.

C. Applegate y P. Potter han señalado el hecho, muy significativo, de que se habla de *nacionalismo musical* sólo para referirse a determinadas tradiciones en comparación a la presunta referencia *universal* de la música alemana, es decir, se presupone en la música alemana el *canon de lo universal*:

For musical audiences today, the words «German» and «music» merge so easily into a single concept that their connection is hardly ever questioned (...) When musicologists place Finnish, Czech, Russian, or Spanish musical composition under the heading of «musical nationalism», they implicitly compare them against a universally accepted German music and presume that other nations tried to distinguish themselves by deviating from the German standard. (Applegate y Potter, 2002: I).

que Noya define como *ideología política* y distingue de los conceptos de *universalidad* y *universalización*, se proyecta, precisamente, desde lo más *idiosincráticamente alemán*.

²²⁵ J. M^a. González García ha señalado en «Norbert Elias: Literatura y sociología en el proceso de civilización» el devenir trágico de ese ideal del cosmopolitismo alemán: «Los ideales de autonomía de la conciencia moral, pacificación y cosmopolitismo, expresados de una manera paradigmática por Kant, serán reformulados autoritariamente debido a que una gran parte de la burguesía alemana, después de la constitución del Segundo Reich, se asimiló al ethos guerrero, al canon de conducta nacionalista. En esta asimilación, la autonomía de la conciencia se transforma en heteronomía y dependencia de la autoridad estatal, el control individual de la conciencia propia es abandonado en aras de un control autoritario impuesto desde arriba, y las tendencias democratizadoras son yuguladas en aras de la búsqueda y anhelo del hombre fuerte, consonantemente con la larga tradición alemana que desde Lutero libera al individuo de las decisiones políticas para dejarlas en manos de la autoridad» (J. M^a. González, 1994: 74).

4.3. La alemanidad del Bach especulativo y el dodecafonismo: el *Doktor Faustus* y la restauración de un *pathos* medieval y burgués.

A continuación proponemos una síntesis de los criterios de atribución de un *carácter alemán* a la música del último Bach y el dodecafonismo. Veremos cómo, sobre estos dos momentos históricos, se proyecta la creencia en un particularismo de la música alemana, un camino propio y diferencial. Quizás sea T. Mann quien haya ofrecido una visión más completa de ese elemento distintivo de la música engarzado en al particular rumbo histórico de la cultura y la sociedad alemana.

Como es sabido, el personaje de Adrián Leverkühn es un trasunto, en lo musical, de la figura de Arnold Schönberg²²⁶ y, en particular, de su periodo dodecafónico. La interpretación que hiciera T. Mann, siempre asesorado por Adorno, del nuevo método de composición puede asumirse como una sociología del objeto musical y, en sentido amplio, como un verdadero tratado de sociología del conocimiento. Efectivamente, esta novela construye un monumental mosaico en el que la música aparece imbricada en una identidad histórica, social y cultural. De este entramado totalizador nos interesa, fundamentalmente, la idea de la restauración de una suerte de *pathos* medieval y burgués en el último Bach y en el dodecafonismo. Proponemos, por último, una reflexión sobre el *Doktor Faustus* como síntesis de esa proyección entre música y alemanidad.

a- Pervivencia de un *pathos* medieval:

De algún modo, aquel *pathos* de lo medieval teocrático, símbolo de una resistencia al humanismo italiano, perduró en la música hasta las postrimerías del Barroco, sobre todo, en el contexto de la escuela de organistas del norte y centro de Alemania. Esto no significa, en modo alguno, que el barroco musical italiano no penetrara en Alemania. Sabemos que su influencia fue enorme ya desde Schütz, que estudió en Venecia con los hermanos Gabrieli y, ciertamente, en Bach, gran conocedor de la música italiana de su tiempo. Sin embargo, hay un elemento propio que permanece y nos remite al pasado, la

²²⁶ Ciertamente, el personaje se nutre de muchas otras personalidades, desde Nietzsche al propio Thomas Mann.

preocupación por el máximo rigor en la escritura a través de una lógica interna muy estricta.

Son muchos los autores que han señalado, como peculiaridad del arte y la música alemana, la impronta de lo religioso y de valores cosmovisivos tardo medievales. T. Mann lo expresa metafóricamente en su *Doktor Faustus* cuando afirma: «El virus teológico no se elimina de la sangre tan fácilmente como parece. De pronto sufre unos espantosas recaídas» (Mann, 2004: 495). En ese sentido, el Renacimiento y el Barroco alemán presentan un carácter muy distinto al italiano, su orientación estética no es la de la sensualidad y el optimismo vitalista, hay siempre un especie de rigorismo moral en sus representaciones. En su libro sobre Bach, Adolfo Salazar señala, en términos muy claros, el origen sociocultural de ese elemento diferencial:

Las dos fuerzas propulsoras del Renacimiento alemán fueron la lucha por una cohesión nacional y por su libertad religiosa: ambos motivos estrechamente enlazados entre sí. La reacción intelectual que movió a los alemanes contra la influencia «europea» de la Ilustración es secuela de la reacción religiosa contra la catolicidad de la Iglesia romana. Dos reacciones antilatinas, en un momento en que el sentido latino dominaba la cultura y la conciencia del mundo. El renacimiento alemán no crea un estilo, sino que deja que se superponga la estilística barroca, es decir, italiana, a su fondo histórico gótico. El sentido profundamente religioso del Renacimiento alemán se expresa en la Reforma y de ahí que toda su arquitectura, su escultura, su pintura y sobretodo su música sean artes religiosos, artes cuyo sentido social se hace a través de la religión nacional en lucha contra la Roma ecuménica. (...) Los dos siglos de música alemana que median entre la muerte de Lutero y la muerte de Bach están llenos exclusivamente por un sentido tradicional y religioso. (Salazar, 1990: 61).

Recordemos, una vez más, que los valores del humanismo penetraron en la música más tarde que en las artes plásticas. Así lo ha expresado Christopher Small: «Estos cambios [en referencia a “el crecimiento del humanismo y del individualismo, el cuestionamiento del mundo teocéntrico”] se hicieron visibles en la pintura ya desde Giotto, en el siglo XIII, mucho antes de que fueran audibles en la música» (Small 2006: 22). Éste es un típico *decalage* entre la historia de la música y la historia del arte que debemos tener muy presente. La polifonía renacentista presenta muchos elementos de

continuidad respecto al *ars nova* del s. XIV, sobre todo en lo que respecta a la concepción técnica y formal. En Alemania, el cambio hacia un paradigma musical *humanístico*, es decir, aquel que se orienta hacia la expresión de *emociones humanas* llegará con cierto retraso. Los *restos* de una cosmovisión medieval se expresan en la pervivencia de un sustrato musical tecnológico concentrado en lo ornamental geométrico, no necesariamente vinculado a un *pathos* expresivo. El modo en que Bach pudo superar el constreñimiento de esos elementos y lograr un discurso plenamente *expresivo* se debe, fundamentalmente, a la incorporación de elementos propios del Barroco italiano. Adorno ha valorado, de un modo paradójico, el retraso y resistencia de la música alemana en incorporar la nueva visión humanística. Para Adorno, la permanencia de elementos arcaicos en la música alemana mutó su primitivo sentido *prenacional* para hacerse *universal*.

Lo que desde el punto de vista de la historia de la música puede llamarse con cierto derecho, aunque con todas las limitaciones de la analogía, Renacimiento, se originó en Italia. Alemania, entorno al año 1500, se quedó por detrás. La música alemana de entonces, que suena como propia de otro tipo nacional, era más bien una música a la que el movimiento humanista tardó en llegar. Este fue el que engendró entonces la marca nacional, quizá a partir de una tradición popular más antigua. Los compositores corales alemanes en torno a 1500 eran, con respecto a aquello que les parecía específicamente alemán frente a la transparencia en cierto modo racional de la naciente música italiana, medievales. Lo alemán en la música, incluso como fuerza productiva continuada, mantuvo siempre al mismo tiempo algo arcaico y prenacional. Posteriormente fue esto lo que la hizo idónea precisamente como lenguaje de la humanidad. (Adorno, 2009: 352).

Si el elemento *medieval*, en tanto particularismo propio de la historia de la música alemana, ha sido ampliamente señalado en la figura de Bach, sobre todo en lo que respecta a sus últimas obras de concepción especulativa, el caso del dodecafonismo es tanto más significativo. El sentido de un *ethos* medieval en el dodecafonismo puede argumentarse desde varios enfoques y debe asumirse, en sus justos términos, desde un punto de vista estético general. Cuando hablamos de *restos cosmovisivos* tardomedievales en la música, nos referimos a una constelación de elementos: una concepción artesanal de la creación, un principio de objetividad abstracta, una tendencia a la desobjetivación como ideal de *no implicación* del sujeto, la consecución de una lógica interna y

autorreferencial que tiende a infravalorar lo expresivo empático y comunicativo y, en fin, un arte *anestético* dirigido al intelecto.

Podemos afirmar que el dodecafonismo rompe con una tendencia, iniciada en el Renacimiento musical italiano, a orientar el discurso musical hacia la *expresión*. La *expresión* es el elemento que vincula la música con *lo humano*. Por el contrario, la *construcción*, en tanto ordenación de relaciones geométricas y abstractas, es lo que se relaciona con *lo divino* y *lo absoluto*. Por eso no nos sorprende que E. Trías califique a Schönberg como «La nueva teología musical» (Trías, 2007: 439). Esa referencia a la teología como disciplina análoga a un modo de entender la composición musical aparece una y otra vez en el *Doktor Faustus*, en clara alusión al dodecafonismo: «Mi fe luterana me hace considerar la teología y la música como esferas vecinas e íntimamente emparentadas y a mí personalmente la música se me ha aparecido siempre como una mágica combinación de teología y álgebra» (Mann 2005: 191).

Probablemente sea la obra de Webern la que mejor refleja aquellos elementos con los que hemos definido un *ethos medieval* en la música. El carácter hermético de su escritura y su concentración en la consecución de una lógica interna de la partitura a través de relaciones de orden visual, se relacionan con su profundo interés en las técnicas del contrapunto canónico y de los compositores de la Escuela flamenca. Ya hemos señalado, en este sentido, la trascendencia de su tesis sobre Heinrich Isaac. El modelo compositivo de Webern no puede asumirse, exclusivamente, como búsqueda de un nuevo lenguaje en el contexto de una *evolución histórica del material musical*. Sin duda intervienen elementos de carácter cosmovisivo en su elección por una determinada opción lingüística. El rechazo al subjetivismo y sentimentalismo romántico confluye con una idealización de la concepción medieval del arte y de la música, es decir, la exaltación de un sentido moral del *oficio* y la *maestría*. Así lo expresaba Webern: «No hago nunca las cosas como quiero, sino como estoy destinado a hacerlas, como debo hacerlas» (Rostand 1986: 53). Se expresa así un sentido *ético* de la creación como obediencia a un orden previo y superior que evoca al compositor medieval.

b-Vinculación con una *identidad burguesa*:

La pervivencia de elementos cosmovisivos tardomedievales en la música y en un ideal del arte alemán es inseparable de su identidad burguesa. En *Consideraciones de un*

apolítico, T. Mann escribe: «No es casual que, hallándome a la búsqueda de la imagen de la espiritualidad burguesa, del tipo cultural-burgués, se me aparezca un rostro del Núremberg medieval» (T. Mann, 1978: 113). En el s. XIX, el idealismo y el romanticismo alemán proyectaron hacia el pasado la imagen de una sociedad ideal añorada, en la que arte y vida social discurrían sin contradicciones. Se expresa así el sentimiento de inadaptación y rechazo del artista romántico frente a las formas de vida y obligaciones de la sociedad burguesa. Pensemos en aquellos músicos o literatos que debían elegir entre la dedicación profesional segura, casi siempre como imposición paterna, y su propia vocación. Safranski nos ofrece, en este sentido, el testimonio de W. H. Wackenroder:

A la búsqueda de un mundo que abrigue sentimientos amistosos hacia el arte, Wackenroder descubre, aunque primero sólo en la fantasía, el Renacimiento alemán y el Nuremberg de Durero. ¿No eran tiempos hermosos aquellos en los que la solidez burguesa, la devoción y el sentido del arte formaban una unidad amistosa? «Efectivamente, en tiempos anteriores era costumbre considerar la vida como un oficio o actividad [...] Dios era visto como un maestro de obras» En este mundo de la artesanía divina los artistas podían hallar refugio. (Safranski, 2009: 90).

Se exalta, en esa visión, el orden estamental del burgo medieval. Cada individuo desempeña una labor concreta en el equilibrio orgánico del *todo* social, lo que confiere un sentido y valor a su existencia. Safranski toma el testimonio tardío de Martin Heidegger y su alabanza de esa sociedad estamental:

...habla de los tres servicios: «de trabajo, de defensa y de saber». Aquí utiliza la venerable imagen de los tres órdenes: labradores, guerreros y sacerdotes, imagen que dominó la imaginación social de la Edad Media. Los medievales definían así este orden: «Triple es, pues, la casa de Dios, que se habita en unidad: aquí en la tierra los unos rezan, los otros luchan, y otros trabajan; los tres se pertenecen mutuamente y no toleran el desmembramiento, de tal manera que en la obra de uno descansan los otros dos, en cuanto todos conceden su ayuda a todos. (Safranski 2009: 311).

Esa división social en órdenes o estamentos, se orienta en la definición del *bürger*, es decir, el individuo que cumple estrictamente con los deberes asociados a la esfera de

su actividad profesional sin inmiscuirse en la esfera de lo político. Se conforma así aquel sentido *apolítico* del arte y la música como proyección de un apoliticismo social. Advertimos, poco a poco, la conformación de una *imagen* de lo cultural alemán, a partir de una amplia constelación de asociaciones conceptuales: *alemanidad, burguesía, concepción ética y artesanal de la creación artística, apoliticismo...* Todas estas esferas de significación convergen en la *música* como espacio ideal donde se realiza la esencia del *ser histórico alemán*. Así expresa T. Mann la identidad *alemanidad-burguesía*: «...y es que germánico y burgués viene a ser lo mismo; porque si el espíritu en sí es de extracción burguesa; el espíritu germánico es burgués de un modo esencial» (Mann, 1986: 40). La asociación entre *burguesía* y *concepción artesanal de la creación artística* aparece en el sentido de: «...unir un modo de vida burgués, fundado en una vocación burguesa, con las duras luchas de la más severa labor artística, y cuya esencia la constituiría la “habilidad artesanal”». Por último la esencia *musical* y *apolítica* de la *alemanidad burguesa* se expresa en «...la antítesis entre música y política, entre germanismo y civilización, muchas veces negada y discutida por cobardía, pero no obstante imperecederamente verdadera» (Mann, 1986: 49).

La identificación general entre cultura alemana y burguesía es muy común en la interpretación historiográfica. G. Dehio en su *Geschichte der deutschen Kunst*, sitúa en el s. XV alemán el comienzo de una identificación del arte como *forma nacional* vinculada a la burguesía, a diferencia del estilo internacional del s. XIV vinculado al clero y la aristocracia.

Después de las corrientes internacionales que predominan en el siglo XIV, nos sorprende el siglo XV, como un siglo eminentemente alemán... Esto se debió a que las raíces del arte atravesaron capas intactas hasta entonces. El arte llegó a ser más nacional porque se hizo más popular: este es el doble significado de su doble popularidad. Nuestra observación inicial de que el siglo XV fue un siglo eminentemente alemán debe ser perfeccionada por una segunda observación: fue un siglo del *tercer estado*. Los burgueses le imprimieron su impulso y sus normas, en marcado contraste con el arte aristocrático y universal del periodo culminante de la Edad Media. (citado en Mannheim 1963 b: 150).

Elias ha señalado la importancia, en la historia cultural alemana, de una ruptura entre los ideales aristocrático-cortesanos y aquellos de la burguesía independiente y cómo, en los siglos XIX y XX, esos ideales de la burguesía acaban por configurar una imagen de cultura nacional.

Es característico de la peculiaridad de la evolución histórica alemana que la ruptura, ya no sólo en la poesía sino, más en general, entre las tradiciones culturales aristocrático-cortesana y burguesa no-cortesana, fuese más radical que en el resto de los grandes Estados europeos. Y el hecho de que en Alemania, en los siglos XIX y XX, la hasta entonces cultura burguesa específica de un estamento se convirtiese en la cultura nacional hace que esta cesura también implique que la cultura nacional alemana sea más pronunciadamente burguesa que, por ejemplo, la de Francia o la de Inglaterra. (Elias, 1994: 166).

Esa *burguesidad* de la cultura alemana, ampliamente consensuada en la sociología de Weber, Mannheim o Elias confiere un sello propio e identificativo a sus producciones. Este *sello* se define por el rigor, el alto concepto de una autoridad magisterial, el ideal de creación artesanal, la preocupación ética... es decir, aquellos valores que definen un ascetismo y racionalismo burgués propio del contexto sociocultural alemán. T. Mann, el gran apologeta de la *burguesidad* lo ha expresado en los siguientes términos: «...el esteticismo, en sentido literal, el “culto de la belleza” es la cosa menos alemana del mundo, y la menos burguesa al mismo tiempo; en la escuela schopenhaueriano-wagneriana no se educa para estetas, sino que allí se respira una atmósfera ético pesimista, un aire burgués alemán, pues lo alemán y lo burgués son una misma cosa» (Mann, 1978: 126). Esta idea de un rechazo de la burguesía por la *belleza*, en el sentido específico y característico que le diera T. Mann como *esteticismo*,²²⁷ sólo puede comprenderse en un contexto específicamente alemán, preferentemente aquel de influencia protestante. Se nos presenta, de nuevo, la distinción entre *ascetismo burgués* y *aburguesamiento*. Esta distinción se muestra exacerbada en la figura de Schönberg identificado plenamente con los valores dominantes de ese tipo de burguesía. Así, no

²²⁷ Es esencial recordar el sentido peyorativo que adquiere *lo estético* en las reflexiones musicales de Webern y de Schönberg. Para ambos, la preocupación por *lo estético* representa el deseo censurable de *agradar*, de buscar la fórmula *fácilmente expresiva*.

hay ninguna paradoja en el hecho de que Schönberg se defina como *burgués*,²²⁸ en la acepción de T. Mann, y arremeta contra el conformismo y la comodidad burguesa, es decir, contra el *aburguesamiento*. En este sentido, ha señalado J. Pons:

Schönberg compartía, (...) la denuncia del ansia de comodidad de una burguesía que, mediante las manifestaciones artísticas del modernismo y los postulados de las nuevas corrientes del conocimiento, intentaba disimular las contradicciones estéticas y morales existentes en su seno. (Pons, 2006: 23).

Si tuviéramos que reunir todos los *topoi* característicos de una identificación entre *música* y *alemanidad* en un paradigma compositivo concreto y en unos autores determinados, quizás no encontraríamos mejor ejemplo que la escritura especulativa del último Bach y el dodecafonismo. No se trata de *quitar nada a nadie*, no olvidamos a los Beethoven, Brahms, Strauss y un infinito etcétera. Nuestra intención es, únicamente, exponer una *adecuación de sentido* con una finalidad *comprensiva*. Lo que pretendemos significar es el modo paradigmático en que se proyecta en estos dos casos la quintaesencia de una *vía musical* específicamente alemana. Si lo alemán es *intelecto*, *trabajo artesanal*, *ensimismamiento en la escritura*, *culto a la interioridad*, *tendencia al aislamiento* y la *incomunicación*... quizás no haya mejor ejemplo de *lo alemán* en la música que el último Bach y la *complexión* del dodecafonismo. La cuestión a destacar es que la *alemanidad* proyectada sobre la escritura especulativa del último Bach o sobre el método dodecafónico de composición²²⁹ se define en aquello que se entendió, históricamente, como *particularismo* de la música alemana, es decir, la escritura ardua y difícil del contrapunto.²³⁰ Se trataría, en este sentido, de una *alemanidad* arcana y fundacional

²²⁸ Recordemos aquella confesión de Schönberg, ya citada: «ya antes de los veinticinco años había descubierto la diferencia entre un obrero y yo; me había percatado de que yo era un burgués...» (Stuckenschmidt, 1991: 465)

²²⁹ Resulta significativo el vínculo establecido por A. Ross entre dodecafonismo y sentimiento nacional simbolizado en esa *vuelta al orden* y al viejo arte del contrapunto: «Había, asimismo, un impulso nacionalista en el regreso al orden de Schoenberg; en una época en que compositores rusos, franceses y estadounidenses estaban copando los titulares con sus travesuras de la Edad del Jazz, Schoenberg estaba reafirmando la primacía de la composición austro-alemana, sus antiguas artes del contrapunto y el desarrollo temático. Parece ser que en cierta ocasión declaró que él había asegurado la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años» (Ross, 2010: 252).

²³⁰ En, «Contested Counterpoint: "Jewish" Appropriation and Polyphonic Liberation» Karen Painter ha señalado la fuerte identificación entre el contrapunto y una identidad musical alemana: «Counterpoint,

vinculada al gótico.

Es en el *Doktor Faustus* de T. Mann, donde aparece el desarrollo más profundo de esa vinculación entre una orientación específica de la música alemana y su historia social y cultural. En el capítulo XXV, aquel en que tiene lugar la entrevista y confirmación del pacto entre Adrian Leverkühn y el demonio, T. Mann crea un extraordinario entramado simbólico en torno al sentido moral y estético de la creación y composición musical. No es a través de una argumentación lógica el modo en que T. Mann contextualiza los dilemas a los que debe enfrentarse la *nueva música* sino mediante una originalísima y fructífera constelación de ideas. La interconexión de las mismas parece discurrir subrepticamente, pero todos los elementos se confabulan en un simbolismo unitario: *Kierkegaard, frío glacial, la Melancolía de Durero, conocimiento y caída, atmósfera viejo alemana...* T. Mann interpreta el dodecafonismo desde la analogía con un *ethos* cultural alemán y como último estadio en la autoformación del artista individual. En este sentido, el dodecafonismo aparece como metáfora de la evolución cultural alemana hacia su propia condena y como fase final del *Bildungs* del artista-compositor comprometido con su tiempo.

La música se asocia a esa imagen *viejo alemana*, simbolizada en el burgo medieval amurallado de Kaisersachen, la teología y la escolástica, aquella «atmósfera ética, el aroma fáustico, la cruz, la muerte y la tumba» (Mann 1978: 165-166). Esa *imagen* nos remite al compositor artesano concentrado en la simetría de líneas melódicas, en el cálculo autista de toda suerte de especulaciones y relaciones ocultas. Esa *imagen* del pasado actúa como referente mítico sobre la conciencia histórica del presente. Aquel lenguaje *autoreferencial* del contrapunto canónico más especulativo, ¿acaso no invoca el deseo de aislamiento de una parte de la cultura alemana? y, por otro lado, ¿no representa ese pasado, un referente mítico para el compositor del presente y su búsqueda de un lenguaje absoluto y autárquico?

though, was quintessential to German musical identity and the historical starting point of Western art music» (Painter, 2001: 201).

5. LA MÚSICA COMO *DEBER SER*: ¿SÍNTOMA COSMOVISIVO O IDEOLOGÍA?

Toda apelación al principio moral de la música que busque éste no en su propia configuración, sino en su función, trabaja en contra de dicho principio moral y contribuye así al contexto culpable de la fungibilidad universal, a la cual se opone precisamente el principio moral de la música.

T. W. Adorno: *Disonancias*.

Hemos definido hasta aquí, el modo en que determinados valores relacionados con un credo religioso, una identidad de clase o grupo y la *imagen* de una cultura-nación se proyectan en una determinada concepción de la música. Nos hemos referido así, a determinadas parcelas de la imagen cosmovisiva. En este capítulo tratamos de profundizar en el modo en que una determinada concepción de lo musical refleja un modelo de relación del *hombre* con la *cultura*. El lugar de la música en la sociedad, bien concebida como parcela de distensión y entretenimiento o, por el contrario, sujeta a una fuerte impronta moral y racionalizadora, es un síntoma clave para la comprensión de un determinado orden cultural y cosmovisivo.

En este capítulo, trataremos de profundizar en el sentido antropológico profundo, detrás de una concepción de lo musical. Veremos cómo esas ideas en torno al lugar que se concede a la música se corresponden, eventualmente, con una visión del mundo o una determinada orientación filosófica.²³¹ Por otro lado, la propia música responde, simbólicamente, a esas ideas y valores. Así, podemos hablar de una sutil imbricación entre los valores que conforman una cosmovisión general, su propia concepción musical y el modo en que se realiza y concreta en la *praxis* compositiva. Trataremos, en este sentido, del concepto weberiano de *racionalización musical* en su aplicación al paradigma

²³¹ Nos aproximamos, en este sentido, al punto de vista de Adorno que atribuye a toda filosofía un correlato musical. En este sentido afirma F. Fehér: «La cuarta y última idea que determina la concepción histórica de Adorno de la música occidental es la firme creencia de que hay un equivalente filosófico para cada forma musical representativa y cada principio representativo de composición musical, tal vez incluso para cada época de la música» (Heller y Fehér, 1998: 102).

musical implícito en la relación entre el último Bach y el dodecafonismo.

Por último, profundizaremos en el modo en que aquellos valores propios de un determinado *habitus*, en el más puro sentido bourdieusiano, se proyectan sobre un ideal musical y llegan a confundirse con una suerte de *deber ser universal*. Veremos cómo el *canon* de la *alta cultura musical* en occidente está impregnado de los valores propios de un contexto cultural e histórico muy concreto, así como de los criterios y prejuicios de una determinada capa social. Será éste el momento de abordar una *sociología de la sociología de la música de Adorno* y de reflexionar sobre la incidencia de sus valoraciones en el devenir de la música culta.

5.1 La música como metáfora y reflejo cosmovisivo: imagen del hombre y dialéctica entre *naturaleza-cultura*.

Históricamente, ha existido siempre una concepción que asigna a la música el papel de entretenimiento o distracción social. Ya en el antiguo Egipto aparece documentada esta función de esparcimiento. La música celebra los placeres de la vida, acompaña los ritos civiles y religiosos, supone un paréntesis a las obligaciones y a la cotidianidad del trabajo. En la *Odisea* de Homero, la música es un elemento indispensable en los *banquetes*, asociada a la poesía e identificada con la figura del *aedo*.²³² Ese mismo ideal es, en muchos sentidos, el de la música palaciega y los trovadores. El ocio del caballero y noble medieval es un remedo del banquete clásico y de la figura del héroe mitológico.

En la celebre *Historia general de la música*, publicada entre 1776 y 1789, Charles Burney²³³ definía su objeto de estudio en los siguientes términos: «La música es un lujo inocente, no indispensable, además, a nuestra existencia, pese a proporcionar placer y

²³² W. Tatarkiewicz realiza en el primer volumen de su *Historia de la Estética* dedicado a la Antigüedad, un amplio estudio sobre la concepción musical de los griegos en el *periodo arcaico*. En esta primera etapa predomina una orientación hedonista del hecho musical que se verá corregido, más adelante, por una concepción moral mucho más rígida. En este sentido recoge una cita de la *Odisea* en la que la música se equipara a los placeres de la mesa o el baño: «Y siempre nos son gratos el banquete, la cítara, los bailes, los vestidos limpios, los baños calientes y los lechos» (*Odyssea* VIII 248, citado en Tatarkiewicz, 2011: 40).

²³³ Célebre por ser el primer intento sistemático de una historia de la música, en sentido moderno, muy poco antes de la presentada por su compatriota John Hawkins.

mejora al oído» (citado en Zamacois, 1997: 14). Ésta es una visión atribuida, convencionalmente, a un ambiente aristocrático²³⁴ y, quizás también, reflejo de un cierto pragmatismo y utilitarismo anglosajón. Por otro lado, esa concepción de la música como *lujo inocente* coincide, en gran medida, con todos aquellos clichés en torno al barroco y la ópera italiana, como música *ligera, fácil y hedonista*. Pero, ¿cuál es la lectura sociológica de esa concepción de la música?, ¿qué nos dice sobre el orden ideológico y sociocultural?

En un sentido muy general, la evolución de la música culta occidental, a partir de la Edad Media, representa el tránsito desde la esfera religiosa y litúrgica a una progresiva secularización. Ya en *La música. Sus leyes y su evolución* de J. Combarieu aparece esa interpretación general del signo evolutivo de la música occidental: «Una de las leyes de la civilización sostiene que el espíritu profano, dominado en su origen por el espíritu religioso, se libera de él poco a poco, se diferencia y se organiza aisladamente. Esta ley rige también para las artes del ritmo. La música se independizó de la Iglesia, luego de haber sido cosa suya; se liberó, para permitirse, aparentemente, liberalidades mundanas, pero, en realidad, para alcanzar la expresión de los sentimientos naturales, fuera de los dogmas» (Combarieu, 1945: 155).

A partir del Renacimiento y a lo largo del Barroco, en este ambiente alejado del rigorismo moralizante de la Iglesia, la música se concibe como aditamento y adorno cultural. Surge entonces la posibilidad de una música instrumental como lenguaje autónomo, independiente de la palabra, que avanza progresivamente hacia un ideal de expresividad. Por otro lado, nace la ópera en la Italia de finales del s. XVI, como contrapartida y en competencia con el drama litúrgico. En muchos sentidos, la ópera supone la culminación de un proceso de secularización en el contexto de la música culta, primero como cristalización de los gustos y valores de la aristocracia y,

²³⁴ Hay un cliché cultural que asocia a la aristocracia con un gusto frívolo, especialmente en el caso de la música. J. Soler se ha referido, en este sentido, al impacto de la corte de Versalles a lo largo del Barroco: «Versalles, nuevo palacio de unos nuevos emperadores absolutos y frívolos, exige asimismo unas nuevas músicas y un nuevo y más fácil modo de escucharlas» (J. Soler, 1987: 98). En ese mismo contexto, A. Ross recoge un comentario del emperador Francisco José I de Austria: «Alguien oyó decir al emperador Francisco José, la encarnación de la vieja Viena: “¿Acaso es la música un asunto tan serio? Siempre he pensado que lo que buscaba era hacer feliz a la gente.”» (Ross, 2010: 39). Esta valoración *negativa* de los gustos de la aristocracia no se corresponde, necesariamente, con la *realidad* de los *hechos*, sin embargo es fundamental en la conciencia subjetiva de una *identidad social de la música*. Recordemos, en este sentido, la interpretación de Elias de la génesis de una cultura prototípicamente burguesa en Alemania como reacción *anticortesana*.

posteriormente, de una burguesía en ascenso. Para muchos, la ópera, sobre todo en la tradición italiana, es el paradigma de una concepción hedonista de la música.

Desde el punto de vista de una *psicología social*, la música se presenta aquí como lugar de distensión que posibilita la evasión del individuo de toda la carga social *represiva*. Esa laxitud del *momento musical* es percibida como útil y positiva pues libera al individuo de sus tensiones. Una *sociedad pragmática* percibe esa funcionalidad de la música y la equipara a la literatura de evasión, a una determinada orientación del arte o, incluso, al deporte. Esa equiparación entre las distintas esferas del ocio tiene mucho que ver con una definición amplia de lo cultural. Lepenies señala como esta concepción se corresponde con el concepto francés e inglés de *cultura* muy distinto de su acepción alemana: «Mientras que el concepto francés de cultura, y también el inglés, incorpora además el aspecto político, el económico, el tecnológico, el deportivo, el moral, el social, el término alemán se refiere exclusivamente a los aspectos intelectuales y artísticos (...), y muestra además una tendencia a dibujar una clara línea divisoria entre esta clase de hechos y los políticos, económicos y sociales» (Lepenies 2008: 11; también citado en Noya, 2011: 208).

Frente a este valor instrumental de la música como factor de distensión y liberación de un remanente acumulado de violencia antisocial, se nos presenta, históricamente, una segunda función de la música como valor trascendente *no instrumental*,²³⁵ que no se adapta a las *necesidades* del hombre porque se sitúa *por encima*

²³⁵ Sin embargo, es posible que el primer vínculo entre la música y la esfera de lo trascendente, alejada del sentido hedonista de la fruición sensitiva, fuera de naturaleza *instrumental*. Weber señala en los *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, la primitiva función de la música vinculada al ritual sagrado y cómo esta asociación condicionó una estricta regulación y estereotipación de aquella, de origen supersticioso: «...hemos de recordar aquí el hecho sociológico de que la música primitiva fue en buena parte sustraída muy tempranamente al puro goce estético y sometida a fines prácticos, ante todo mágicos: en particular apotropeicos (relativos al culto) y exorcísticos (médicos). Con lo que se vio enmarañada en aquel desarrollo estereotipizante al que se hallan inevitablemente expuestos tanto todo acto mágico como todo objeto mágicamente significativo (...) Y como quiera que toda desviación respecto de una fórmula prácticamente acreditada destruía su eficacia mágica y podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales, resulta que la acuñación en sentido propio de las fórmulas musicales era una "cuestión vital", y el canto "incorrecto" un sacrilegio - que a menudo sólo se podía expiar mediante la ejecución inmediata del culpable-; de ahí que la estereotipación de los intervalos musicales, una vez canonizados por cualquier motivo, hubiera de ser extraordinariamente fuerte» (Weber, 2002: 1137-1138).

del hombre. Debemos observar, en este paradigma, la total ausencia de *pragmatismo social* y la absoluta condena de un sentido *utilitarista* de la cultura. El individuo debe soportar la *presión civilizadora* en todos los ámbitos de la existencia. El ocio, entendido como tal, queda erradicado o altamente legislado y la música no es una excepción. En este sentido, resulta muy significativo el modo en que Adorno valora *positivamente* a Schönberg en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*: «Schönberg peca contra la división de la vida en trabajo y tiempo libre, e impone al tiempo libre una especie de trabajo que podría desconcertar ante el trabajo propiamente dicho» (Adorno, 1962: 158).

La estricta regulación en el ámbito de la praxis musical es, a nuestro juicio, un claro síntoma de un modelo de convivencia y un modo específico de concebir las relaciones del *hombre* con la *cultura*. Todo se rige por una suerte de *moral de la convicción*,²³⁶ todo aparece regulado por *principios*. Entre la concepción de la música expresada por Ch. Burney como *lujo inocente*, y el sentido que ésta representa para Adorno: aquella «función sagrada e inveterada de la música como paradigma del dominio de los impulsos» (Adorno, 2009: 48), se expresa el enfrentamiento entre dos cosmovisiones, dos imágenes del hombre y del *valor* de la cultura. La música, como expresión de un ideal cultural, exige del hombre un esfuerzo muy alejado de aquel entregarse a un placer cómodo e inocente.

Martin Jay, en su estudio sobre Adorno, nos ofrece una interesantísimo antecedente de esa dialéctica entre los dos modos de contemplar el ocio en el ámbito de lo social y cultural:

Montaigne defendía el saludable papel de la diversión, que permitiría al hombre común adaptarse a las crecientes presiones sociales, mientras que Pascal, mucho más preocupado por la salvación del alma del hombre que por su adaptación en la tierra, despreciaba el mero entretenimiento como escapista y degradante. Adorno, en muchos aspectos, descendía mas de Pascal que de Montaigne. A diferencia de este último, cuya resignación con respecto a las imperfecciones de la condición humana no era compartida por Adorno (a pesar de su fama de pesimista), insistía en que las diversiones de masas

²³⁶ El concepto weberiano de *moral de la convicción* resulta especialmente válido en su aplicación a una concepción moral del hecho musical, tanto en lo que afecta a la esfera de la creación como de la recepción. La música debe regirse por un elevado criterio moral, por un sentido inflexible del *deber ser*.

escamoteaban a los hombres su capacidad de realizar actividades más valiosas y satisfactorias. (Jay, 1988: 113).

En determinadas épocas y contextos sociales, la música y el arte en general, son expresión de una fuerte codificación, se conforman como extensión de un rigor moral y no como alternativa a este. Nos referimos, por ejemplo, a una concepción propia de una sociedad medieval teocrática en la que la música y el arte sacro definen y forman parte de una visión del mundo. Quizás, la ética protestante y puritana hereda ese *ethos medieval* en que todos y cada uno de los ámbitos sociales son estrictamente regulados de un modo orgánico conformando un todo homogéneo. No se concibe la realidad humana escindida en actividades de diferentes esferas reguladas por distintos raseros. Todo debe ser entrega y sacrificio. No se transige con el *momento* musical. La música debe responder a una concepción ética de la vida y no se contempla como válvula de escape de las obligaciones sociales. No hay un resquicio donde pueda ocultarse el individuo y relajarse. *El ojo de Dios* todo lo ve y todo lo juzga.²³⁷ Podríamos hablar, en este sentido, de una suerte de *sociedad panmoral*.

Ya los filósofos legisladores de la Antigüedad, como Solón y Damón de Oa²³⁸, perciben los peligros de la música para la formación de la juventud y defienden la necesidad de fiscalizar, desde el Estado, los distintos *nomoi* de la praxis musical. Únicamente deberán practicarse aquellos que promueven la virtud y se evitarán aquéllos que incitan al *vicio* y exacerban las pasiones. Platón recoge el testigo en la preocupación por reglamentar todos y cada uno de los aspectos de la práctica musical, del mismo modo en que debe regularse la poesía o el teatro. La *República*, en tanto modelo ideal, representa el paradigma de esa imbricación de la música en un modelo ético de convivencia. Sin embargo, ese afán fiscalizador de todos los ámbitos de la vida no está exento de tensiones. Tal y como afirma V. Jankélévitch:

²³⁷ Recordemos, en este sentido, la tesis de O. Tusquets sobre un sentido trascendente del arte desarrollada en su libro *Dios lo ve*.

²³⁸ Tal y como señala E. Fubini: «...toda innovación musical resulta peligrosa para el orden y el equilibrio del Estado. Por este motivo, todo el discurso de Damón tiende a oficializar la educación musical; la música no es un ornamento del espíritu ni es, mucho menos, reducible a un placer sensorial» (Fubini, 1991: 51).

Parece que la música encuentra menos favor en Platón cuanto más musical es, en el sentido moderno del término, es decir cuanto más melódica, y más libremente asciende y desciende sobre la escala. (...) De hecho, la música es un fenómeno más moral que musical, más didáctico que persuasivo, y su función es, por tanto, totalmente objetiva. (...) La intención de la severa y seria musa no es seducirnos con cantos, sino inducirnos a la virtud.(...) Para conferir una función moral a la música será necesario, pues, cercenarla de todo lo que en ella hay de *pathos*, de orgiástico y de embriagador, y privarse finalmente del arrebató poético mismo porque la música no siempre procura la serenidad de la sabiduría, sino que más bien turba y exalta a quienes la escuchan. (Jankélévitch, 2005: 25, 29 y 30).

Efectivamente, todo aquello que evoque un *desorden moral*, el *tempo* rápido, un *melos* melancólico, un timbre excesivamente sensual... debe ser evitado y censurado. El Estado debe preservar el orden musical si no desea ver alterada la estabilidad social. Así, afirma Platón en el cuarto libro de *La República*: «En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damón, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede tocar a las reglas de la música sin conmover las leyes fundamentales del gobierno» (Platón: 1984: 128). Es fascinante comprobar cómo el filósofo teme toda la serie de hechos que puede desencadenar una falta de legislación precisa en este terreno. Una especie de *efecto mariposa*, que coincide con aquella temática weberiana de las consecuencias imprevistas y no deseadas de la acción, se cierne sobre la armonía y el buen orden social. Así Platón nos advierte:

Pero en el dominio de la «música» nació la opinión de que todo el mundo entendía de todo y podía juzgar acerca de la ley, con lo que vino el relajamiento... Como consecuencia de esta libertad viene la de negarse a obedecer a las autoridades; luego se huye de la servidumbre y no se hace caso de las advertencias del padre, de la madre y de las personas de edad; ya casi al final de esta carrera, se busca la manera de evadirse de las leyes y, al término mismo de ella, deja uno de preocuparse de los juramentos, de las promesas y hasta de los mismos dioses. (citado en Fubini 1991: 39).

Es fundamental señalar la influencia de Platón en el devenir de una concepción de la música como pura especulación teórica imbricada en la reflexión filosófica y prácticamente ajena a la *praxis sonora*. Tal y como señala Fubini: «...puede considerarse

sin reservas a Platón como el primero y mayor responsable de la profunda escisión que se da en el pensamiento musical entre una música puramente pensada - y por dicho motivo más emparentada con las matemáticas en tanto ciencia armónica, o con la filosofía- y una música realmente oída y ejecutada- más emparentada a su vez con los oficios y las profesiones técnicas. Esta fractura -insistimos- se fue intensificando cada vez más, hasta el punto de que entre las dos músicas no hubiera ya ninguna relación posible» (Fubini, 1991: 65). La especulación mística y matemática del pitagorismo, así como el idealismo y rigorismo moral propio del enfoque platónico se transmiten a la Edad Media a través de los sucesivos tratados de San Agustín, Boecio, Casiodoro o San Isidoro de Sevilla. Los tratadistas de la Edad Media no harán más que repetir aquellos mismos esquemas.²³⁹

De modo análogo a la fiscalización platónica de la praxis musical, la censura de la Iglesia en la Edad Media incide sobre aspectos muy concretos tales como el *modo* empleado, el tipo de instrumentos, el *tempo* excesivamente rápido de la ejecución o la complejidad rítmica. La Iglesia contempla la música como vehículo de la palabra y la oración y reprime todos aquellos elementos asociados a un *pathos* hedonista o sospechosos de promover un desorden moral.²⁴⁰ Si para Platón la música debía someterse a la *virtud* ética en el marco ideal de convivencia definido por la *polis*, es la evitación del *pecado*, asociado indefectiblemente a las tentaciones del *corpo*, lo que condiciona la fiscalización de la praxis musical en la Edad Media.²⁴¹ En palabras de

²³⁹ Fubini señala que hasta el s. XII, «se produce un alejamiento muy marcado entre la evolución real de la música –desde el canto gregoriano hasta los primeros experimentos polifónicos- y las lucubraciones de los teóricos. Muy raramente se afrontan planteamientos estéticos verdaderamente positivos, desarrollados a partir del mundo sonoro propiamente dicho...» (Fubini, 1991: 103). J. Soler ha señalado cómo: «A lo largo de toda la Edad Media se manifiesta constantemente la dualidad de una corriente interesándose por el estudio científico de las proporciones y de la ciencia musical y el número -música matemática-, y de otra corriente que se interesa más que nada en el aspecto práctico: por un lado están los «herederos» de Boecio y Casiodoro, interesados en una música únicamente especulativa, mientras que, por otro, los tratados puramente prácticos -como el célebre de Guido de Arezzo...» (Soler, 1987: 58- 59).

²⁴⁰ Un ejemplo típico de fiscalización de la *praxis* musical por parte de la Iglesia, motivada por un temor a su potencial efecto destabilizador, es la explícita prohibición de un salto interválico de tritono, al que denominaban *diabolus in musica*. Tal y como señala Luigi Garbini: «El término diabolus no sólo se empleó para denunciar un peligro en el ámbito de la fe, sino también en el de los sonidos» (Garbini, 2009: 17).

²⁴¹ Josep Soler ha caracterizado el proceso de racionalización en la música occidental, como consecuencia de una prevención frente a lo irracional por parte del cristianismo. Así: «en el área cristiana, tan sensibilizada al parámetro irracional de lo suprasensible e inaprensible, vino a ser una apoteosis de la razón: aparecen las primeras notaciones, la polifonía, la armonía, el estudio del sonido (...) La música se convierte en número racional, mientras que la dimensión platónica, mística, queda en un segundo plano para dar paso a una ciencia pura» (Soler 1987: 15).

R. Bayer: «El ideal cristiano que, debido a la pasión del sufrimiento, tiene cierto aspecto pasivo, se hace ascético y más intransigente que el ideal platónico. Debe matarse dentro de sí la vida sensible y sensual, debe aniquilarse el placer producido por lo bello y por lo seductor que hay en la naturaleza y en el no-Yo» (Bayer, 2002: 86).

Fubini ha señalado cómo este elemento moralizante y fiscalizador sobre el propio discurso sonoro fue característico de la Iglesia contrarreformista y el contexto sociocultural católico y que, por el contrario, fue superado por la Reforma protestante en el mundo germánico. En este último: «...el valor ético, religioso y edificante de la música se hace nacer propiamente del sonido, del placer producido por la melodía, la cual ennoblece de por sí, por su valor musical, el espíritu humano» (Fubini, 1991: 153). Para Fubini, «El desarrollo peculiarísimo que presenta la música instrumental en el mundo germánico-anglosajón tiene sus premisas teóricas e ideológicas en el pensamiento de Lutero...» (Fubini, 1991: 153). Efectivamente, para el propio Lutero «...desde el punto de vista teológico, ningún arte puede alcanzar el nivel de la música» (Fubini, 1991: 153).

Se imponen, sin embargo, una serie de matizaciones a las consideraciones de Fubini, respecto a una diferencia en el tratamiento de la música entre el mundo cultural católico y el protestante.²⁴² En la práctica, al menos a partir del s. XVIII, la producción musical en los países de influencia cultural católica presenta un carácter mucho más *vital* y *mundano* que aquélla del área protestante. Esto se percibe no sólo en la música sacra sino, sobre todo, en el desarrollo incomparablemente mayor de la ópera. En efecto, a menudo se ha señalado una prevención moral del mundo protestante hacia la ópera debido a la mundanidad de sus temas y, quizás también, la *frivolidad* de su expresión musical. En *Vida de Bach*, John Butt. señala: «Tal vez no sea una sorpresa que muchos músicos de la ortodoxia luterana se opusieran enérgicamente a los más recientes elementos operísticos de la música de iglesia. El predecesor de Bach en Leipzig, Johann

²⁴² La actitud de Lutero respecto a la música contrasta con la de otros grandes reformadores. Tal y como señala Tim Blanning en *El triunfo de la música*: «...la música había sido durante mucho tiempo objeto del ataque del ala más extrema de los reformadores protestantes. Aunque a Calvino le gustaba la música, su poder lo perturbaba y lo hacía sospechar que fomentaba "libertinajes desenfrenados", "placer excesivo", "lascivia y desvergüenza" (...) En consecuencia, lo único que permitía era el canto sin acompañamiento de los salmos por parte de la congregación. Tan profunda fue la aversión a la música instrumental que inspiró a sus seguidores que, tres años después de su muerte, fundieron los tubos del órgano de su iglesia para fabricar jarras que utilizaban en la comunión. Ulrico Zuinglio, compatriota de Calvino, prohibió cualquier tipo de música» (Blanning, 2001: 22-23).

Kunhau desconfiaba de las arias y recitativos por connotar música teatral» (Butt, 2000: 82). Adorno ha señalado cómo: «En comunidades apartadas y de viejas creencias luteranas o calvinistas, puede que aún se considere pecaminoso el que los niños se entreguen a actividades artísticas e incluso a la música» (Adorno, 2009: 332). Por otro lado, es bien conocida la prevención de una parte del pietismo, reflejada en la obra del teólogo Jacob Spener, hacia la música y, en general, a cualquier expresión de mundanidad. Tal y como señala Ramón Andrés: «...los pietistas observaban con cautela la intervención de la música, y no sólo en los oficios» (Andrés, 2005: 199).

Quizás, la *moralidad* en la concepción musical del ámbito cultural de influencia protestante no se dirige tanto sobre la *sonoridad explícita* de las combinaciones armónicas sino sobre la *interioridad* y desarrollo de la *forma*. Es el sentido del *deber* para con el oficio, tal arraigado en la mentalidad protestante, lo que se proyecta como *deber ser* de la composición musical. Frente a esa *laboriosidad* subyacente de la producción musical organística y coral, en el ámbito protestante de los siglos XVII y XVIII, la música italiana, sobre todo la ópera, aparece como un ligero y superficial divertimento. Así pues, es incierto que no haya un *rigorismo* moral en la música protestante luterana, lo que ocurre es que éste no se regula de un modo explícito a través de prohibiciones y bulas papales.²⁴³ El *rigorismo* en la música protestante es algo mucho más profundo y se corresponde con una moralidad de carácter *intelectual*. Quizás no se trata tanto de un prejuicio puritano y pacato sobre los *efectos perniciosos* de la música sino, más bien, de la exigencia del máximo rigor formal y escritural. Lo *ofensivo* para la mentalidad protestante no es tanto el elemento irracional o sospechosamente pecaminoso sino lo *fácil y superficial*, es decir, la *falta de seriedad*.

²⁴³ La célebre bula de Juan XII *Docta Sanctorum Patrum* emitida el año 1323 se oponía, explícitamente, a las innovaciones del *Ars Nova*. Se le acusa de afeminar las melodías a través del uso del *discanto*, de «embriagar los sentidos», de imitar «mediante gestos lo que cantan o tocan de modo que [hacen que] uno se olvide de la devoción que se pretendía [conseguir] y que uno aprenda la relajación de las costumbres que debía haberse evitado» (Fubini, 1991: 115-116). Para Jaques de Lieja, defensor del *Ars Antiqua*, los músicos del *Ars Nova* «cantan de forma demasiado lasciva (...) aúllan y ladran como perros y, como si amaran los tormentos más raros, se sirven de armonías lejanas a la naturaleza» (Fubini, 1991: 117-119). Para L. Garbini: «El gusto por el sonido y un cierto esoterismo compartido por la música sacra y la profana fueron los rasgos sobresalientes de la forma elitista musical que preocupaba a Juan XXII desde el punto de vista de su planteamiento cultural y social» (Garbini, 2009: 136). Recordemos, del mismo modo, cómo el Concilio de Trento (1545-1563) estuvo a punto de suprimir la polifonía para volver al canto gregoriano por razones no muy distantes de aquellas de la Bula de Juan XXII. Parece que la intervención de Palestrina fue esencial en el cambio de criterio de la Iglesia.

Es fundamental percibir cómo, históricamente, la fiscalización del hecho musical o la proyección de una moralidad en la praxis musical va unida a un modelo sociocultural con un alto sentido de la autoridad y de la jerarquía de determinados valores o principios morales. Hemos señalado, en este sentido, el programa platónico, el modelo teocrático de la Iglesia y su pervivencia en el primer protestantismo. A continuación proponemos una valoración entorno al modelo de relación *hombre-cultura* implícito en esa concepción radical de la música como esfera del *deber ser*. J. Noya nos ofrece una visión general de ese sentido *moralizante* e intelectual de la música culta occidental. Resulta particularmente significativo la mención de esos dos momentos de la historia de la música, la Edad Media y la Vanguardia del s. XX, sobre la que tanto hemos insistido.

Como la carne es débil y mala, la música religiosa occidental eliminó sistemáticamente el ritmo, la base de la danza, para hacerla más espiritual. Lo curioso es que esta ocultación del cuerpo en la Edad Media se ha mantenido hasta la actualidad, en una especie de inercia o 'dependencia de sendero'. Ciertamente, en la música no religiosa, a partir del Barroco, lo popular y la danza tuvieron una mayor presencia. Pero la música absoluta romántica volvió a guardar el cuerpo en el armario de la música popular. Y el proceso de descorporeización de la música occidental aún se ridiculizó más en las vanguardias de finales del siglo XIX, principios del XX, al hilo del proceso de racionalización de la música culta, cada vez más intelectual y menos carnal. En consecuencia, la música culta occidental ha sido un género intelectual desde la Edad Media a las vanguardias. (Noya, 2011: 106).

En *El significado de las artes visuales*, Panofski reflexiona en torno al sentido y evolución del concepto de *humanitas*: «En el curso de su evolución histórica, dos significaciones fácilmente diferenciables se han dado al término *humanitas*: la primera se origina de la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él, y la segunda, de la confrontación entre aquél y todo cuanto lo trasciende. En el primer caso, *humanitas* es un valor; en el segundo, una limitación» (Panofsky, 2008: 17-18). Según Panofski, la primera acepción se origina en el círculo de Escipión el Joven en el que destaca Cicerón. La «*Humanitas*» es: «la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales., sino igualmente, y en mayor grado, de quien pertenece a la especie *homo* (...) o lo que es igual, del respeto por los valores morales y de esa agradable mezcla de saber y de

urbanidad que sólo podríamos definir con el desacreditado término de cultura» (Panofsky, 2008: 18). Continúa Panofski en relación al origen de la segunda acepción del concepto: «En la Edad Media desplazó a este concepto la consideración de la humanidad en contraposición a la divinidad, y no a la animalidad o a la barbarie. Por consiguiente, las cualidades que comúnmente se le asociaron fueron las de lo frágil y lo transitorio: *humanitas fragilis, humanitas caduca*» (Panofsky, 2008: 18).

Ambas acepciones del concepto de *humanitas*²⁴⁴ han de servirnos para concretar el sentido de una valoración dialéctica entorno a la *cultura*. La cultura es *liberación* para el hombre que supera su *condición animal*. Sin embargo, cuando se exige al hombre que *deje de ser hombre* para hacerse *digno de Dios* o de cualquier otro orden ideal-trascendente y absoluto, es decir, cuando ya no es suficiente con esa «agradable mezcla de saber y de urbanidad» entonces se corre el riesgo de exigir al hombre más de lo que esta capacitado a *entregar*. Éste es el sentido de aquella *neurosis cultural* que se resuelve en una inasumible y excesiva tensión entre *vida* y *cultura*.

Un modelo social que exige al hombre un comportamiento y un pensamiento a la altura de un ideal cultural, es decir, *el servicio a una causa*, no tiene por principal objetivo la felicidad de los hombres sino un *ideal*. El *derecho a la felicidad per se*, no tiene sentido si ello supone una *traición* a la *Cultura* o, en un momento histórico anterior, a aquellos valores impuestos por la fe religiosa. Lo *absoluto* propio del ámbito de la religión ha dado paso a lo *absoluto* como expresión de valores estéticos y culturales. Veamos la lectura de Ortega sobre el valor que adquiere la cultura en el contexto del idealismo alemán:²⁴⁵

El culturalismo es un cristianismo sin Dios. Los atributos de esta soberana realidad- Bondad, Verdad, Belleza- han sido desarticulados, desmontados de la persona divina, y, una vez sueltos, se les ha deificado. Ciencia, derecho, moral, arte, etcétera, son actividades originalmente vitales, magníficas y generosas emanaciones de la vida que el culteranismo no aprecia

²⁴⁴ Quizás aquella confrontación entre los ideales de *Zivilization* y *Kultur* refleja la oposición entre esas dos acepciones del concepto de *humanitas*.

²⁴⁵ En *Schönberg and the new music*, Dahlhaus señala la trascendencia de esa interpretación de las categorías estéticas, en el ámbito cultural alemán de los siglos XVIII, XIX y XX, como traslación secularizada de conceptos teológicos: «The extent to which the aesthetic categories of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries are secularised theological concepts has never been underestimated » (Dahlhaus 1990: 83).

sino en la medida en que han sido de antemano desintegradas del proceso de la vitalidad que las engendra y nutre. Vida espiritual suele llamarse a la vida de cultura. No hay gran distancia entre ella y la vida beata.(...) Esa divinización ilusoria de ciertas energías vitales a costa del resto, esa desintegración de lo que sólo puede existir junto- ciencia y respiración, moral y sexualidad, justicia y buen orden endocrino- trae consigo los grandes fracasos orgánicos, los ingentes derrumbamientos. (Ortega: 1980: 65-67).

La *presión civilizadora* amenaza siempre con provocar un estallido social en el sentido específico de *El Malestar en la Cultura* de Freud. Un excesivo celo coercitivo sobre la esfera de lo instintivo e irracional puede generar graves tensiones. La contención, la racionalización y la intelectualización en las formas de expresión estéticas es un modo de sublimar el control sobre lo irracional e instintivo. Recordemos la advertencia de Nietzsche: «Todo lo que hoy llamamos cultura, educación, civilización, tendrá que comparecer un día ante el juez infalible Dionysos» (citado en Ortega, 1980: 56). Un sentido análogo aparece en la reflexión de Adorno: «...el rechazo a la cultura nos obliga a sacar conclusiones acerca del rechazo de la cultura hacia los seres humanos y acerca de lo que el mundo ha hecho de los hombres» (Adorno, 2009: 197).

En *Mozart, sociología de un genio*, Elias nos ofrece una valoración, de evidente raíz freudiana,²⁴⁶ en torno al sentido profundo de la *civilización*. Es muy significativo que esta reflexión aparezca en el contexto de un texto sobre Mozart y su obra:

Cada gran paso de la civilización, sea cual sea la fase de la evolución de la humanidad en el que se produzca, representa un intento del ser humano de refrenar en el trato con los demás sus impulsos animales indomables que forman parte de su naturaleza, mediante impulsos contrarios socialmente

²⁴⁶ La implicación de categorías freudianas en la interpretación del sentido antropológico de la cultura es una constante en la sociología a partir de los años veinte del pasado siglo. Por otro lado, son muchas las posibilidades de aplicación de determinados conceptos del psicoanálisis para una comprensión de la creación y la recepción musical. Elias, Adorno y, de un modo sistemático, Anton Ehrenzweig en *Psicoanálisis de la percepción artística*, dan cuenta de esa orientación interpretativa. En un sentido general, la dialéctica entre *placer* y *contención* entre la *libido* y el *superego*, se refleja en la música como tensión entre el deseo de un placer auditivo inmediato e ininterrumpido, y la *contención* impuesta como imperativo cultural-civilizador. Por otro lado, ¿cuál es el valor psicológico de la *consonancia* frente a la *disonancia*?

determinados o, según el caso, de transformarlos por medio de la cultura o por un proceso de sublimación. (Elias, 1991: 62).

La interpretación freudiana de la *cultura* como sublimación-desviación de lo instintivo, resulta especialmente valiosa para la comprensión de un sentido de la *música culta* como *elemento civilizador*, es decir, de *contención de los impulsos* y de progresiva intelectualización.²⁴⁷ El propio concepto de *racionalización musical* tiene mucho que ver, como veremos más adelante, con ese modelo explicativo.

En *Eros y civilización*, H. Marcuse establece un esquema sintético, extraordinariamente clarificador, entorno al sentido de los cambios que sobre el *animal hombre* impone un proceso civilizador primario: «El animal hombre llega a ser un ser humano sólo por medio de una fundamental transformación de su naturaleza que afecta no sólo las aspiraciones instintivas, sino también los “valores” instintivos- esto es, los principios que gobiernan la realización de estas aspiraciones. El cambio en el sistema de valores vigente puede ser definido provisionalmente como sigue:

de:	a:
satisfacción inmediata	satisfacción retardada
placer	restricción del placer
gozo (juego)	fatiga (trabajo)
receptividad	productividad
ausencia de represión	seguridad» (Marcuse, 2003: 25-26).

El psicoanálisis incide, específicamente, en el carácter *represivo* de la cultura-civilización sobre la *libido* en un proceso definido como «la transformación del principio de placer en el principio de la realidad». En ese proceso, «el hombre aprende a sustituir el placer momentáneo, incierto y destructivo, por el placer retardado, restringido pero seguro».²⁴⁸ (Marcuse, 2003: 25-26). La misma sustancia psicológica de

²⁴⁷ Adorno afirma, en un tono inusualmente jocoso: «...la música es tan irremediamente intelectual que incluso en su nivel más bajo el elemento sensual no puede degustarse tan literalmente como un codillo de ternera» (Adorno, 2009: 243).

²⁴⁸ Quizás sea el proceso del aprendizaje de la notación y de las reglas que estructuran el lenguaje musical así como asimilación de la técnica instrumental, uno de los ámbitos donde mejor se comprende el valor de ese *retardo* del placer inmediato. La enseñanza de la música, en el contexto de la música culta occidental, es uno de los máximos ejemplos de una lógica de la *satisfacción retardada*, de *restricción del placer* inmediato, de *trabajo* y de *fatiga*, en la que la recompensa se concibe como proceso a largo plazo. Por otro lado, el

la *forma musical* no es otra que la de dosificar o retrasar el placer, el momento del éxtasis. Pero, el sentido de esa restricción es ambivalente. Si bien, en determinados casos se trata de una coacción explícita, ésta ha evolucionado como el modo estratégico de multiplicar el sentido del goce. En las grandes formas del sinfonismo romántico o de la novela decimonónica hay un cálculo, una dosificación y racionalización de los elementos placenteros que revela una *intencionada sofisticación hedonista*. Esta *racionalización de la libido* es parte del juego y aprendizaje cultural que sustituye lo *bruto* por lo *sutil*. Lo sutil es el ámbito de la cultura y del arte, allí donde se manifiesta aquella *humanitas*, a la que se refería Panofski, como valor que sitúa al hombre por encima del animal.

F. Schiller definió en *Cartas sobre la educación estética del hombre* una concepción del arte como *juego*, donde todos los participantes deben tomarse *en serio* las reglas establecidas con el fin de crear un *alter mundo* de las relaciones humanas. Safranski reflexiona así sobre la propuesta schilleriana:

Schiller es uno de los primeros que ha resaltado que el camino de la naturaleza a la cultura va a través del juego, es decir, a través de rituales, de tabúes, de símbolos. La seriedad de las pasiones- tales como la sexualidad, la agresión, la competencia y la enemistad -, o la angustia ante la muerte, la enfermedad y la decadencia, pierden algo de su poder coactivo y aniquilador de la libertad. Por ejemplo, la sexualidad se sublima como juego erótico, y así deja de ser meramente animal para volverse verdaderamente humana(...) Esto es válido también en relación con la violencia. La cultura tiene que contar con ella y «jugar con ella», por ejemplo, en los combates ritualizados, en la competencia, en las contiendas retóricas (...) La máxima de la cultura es: donde había seriedad tiene que haber juego. (Safranski, 2009: 42-43).

Cuando usamos conceptos como *presión civilizatoria*, *coerción cultural* etc., no estamos realizando una crítica *unilateral* a los ideales y valores de la cultura occidental. Nuestra intención es la de rescatar el sentido de aquella dialéctica entre *naturaleza* y *cultura* propuesta por Freud en *El malestar en la cultura*. Pensar en la cultura, y en este caso en la cultura occidental, como un *bien* sin contrapartidas es, a nuestro juicio, una ingenuidad irresponsable. La reflexión de Marcuse entorno a la valoración

aprendizaje musical, no se concibe como un proceso de autoexploración de la propia *identidad expresividad* sino, más bien, como realización de un *ideal* prescrito de antemano.

general de Freud sobre el sentido de *coerción cultural* debería zanjar cualquier malentendido al respecto:

Freud interroga a la cultura no desde un punto de vista romántico o utópico, sino sobre la base del sufrimiento y la miseria que su utilización implica. La libertad cultural aparece así a la luz de la falta de libertad y el progreso cultural a la luz del constreñimiento. La cultura no es refutada por esto: la falta de libertad y las restricciones son el precio que debe ser pagado. (Marcuse, 2003: 30).

Así, la aportación de Freud consiste en una valoración *no ingenua* de la cultura, no un intento de *refutación* de la cultura, tal y como señala H. Marcuse. La cultura debe ser preservada *a pesar de*, sin ignorar sus contrapartidas y altas exigencias. El *precio* debe ser asumido.²⁴⁹ Al mismo tiempo, la conciencia de esa *carga coercitiva y civilizadora* de la cultura²⁵⁰ debe servirnos de alerta. Si somos incapaces de contemporizar, en ciertos momentos, con las exigencias de la cultura, si no admitimos que deben preservarse espacios de *desregulación* cultural como distensión terapéutica, corremos el riesgo, como anunciaba Ortega, de *ingentes derrumbamientos*. En otras palabras: *por haber querido salvarlo todo, por no haber sabido transigir, lo hemos perdido todo*.

Pero, ¿qué tiene que ver todo esto con el tema de nuestra tesis? De algún modo y siempre desde nuestros parámetros interpretativos, una determinada lectura de las obras del último Bach y la concepción musical inherente al método dodecafónico de composición, podrían contemplarse como una suerte de *exceso de civilización*, un exceso de *carga cultural o civilizadora*. ¿No es cierto que esa música exige *demasiado*, que no muestra la más mínima concesión y contemporización con *lo humano*?, ¿acaso el hombre puede llevar una existencia *exclusivamente racional*, sin preservar el más mínimo espacio

²⁴⁹ Éste es quizás el mejor argumento para combatir el relativismo posmoderno y no el de un enroque permanente en los valores de la *alta cultura* como ideal intocable e indiscutible. Sin embargo, algunos ven en esa posición *intransigente* la única posibilidad de salvaguarda de un ideal del hombre como ser racional. Ciertamente, la evolución de la educación y de los *mass media* en las sociedades de consumo presentan elementos muy preocupantes que parecen, quizás, confirmar los perores vaticinios.

²⁵⁰ D. Claussen señala la posición de Adorno respecto a esa dialéctica entre naturaleza y cultura: «Adorno insiste en la necesidad de no olvidar que la crítica del carácter ideológico de la cultura, una crítica legítima, ha de ir acompañada del reconocimiento de su poder civilizador. La cultura “no sólo reprime la naturaleza, sino que también la conserva a través de su represión; el mismo término cultura, que deriva de agricultura, así lo sugiere. La vida, y con ella la perspectiva de una vida recta, se ha perpetuado a través de la cultura...”» (Claussen, 2006: 81).

para la distensión emotiva o la pura descarga de las tensiones acumuladas? Esto es lo que Adorno, representante arquetípico de una concepción de la música como espacio exclusivo de una *racionalidad ética*, no quiso nunca conceder. Para F. Féher la concepción musical de Adorno se define como: «La sumisión de lo emocional a lo racional, la absorción del sujeto por el objeto, la transformación de lo temporal en espacial, etc. Esto se hace completamente evidente en una filosofía de la música que ni siquiera menciona el rol de lo emocional en la recepción musical» (Heller y Féher, 1988: 119).

5.2 Revisión del concepto de *racionalización musical*.

El impulso hacia la racionalidad, esto es, la sumisión de un área de experiencias a unas reglas calculables, está presente aquí (en la cultura occidental)... Este impulso de reducir la creatividad artística a la forma de procedimiento calculable basado en principios inteligibles aparece en la música por encima de todo.

D. Martindale y J. Riedel:²⁵¹ Prólogo a *Principios racionales y sociológicos de la música* de Max Weber.

Fue Weber el primero en valorar un carácter específico del proceso de racionalización y sistematización en la música occidental frente a la de otras civilizaciones.²⁵² En *Fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Weber señala el

²⁵¹ Citado en el texto de F. Féher *Música y racionalidad* incluido en *Políticas de la posmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. El texto forma parte de la introducción de D. Martindale y J. Riedel a *The Rational and Social foundations of Music* de Weber (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958).

²⁵² Es fundamental señalar que la identificación weberiana de un *tipo específico de racionalización* en Occidente no niega los sistemas de racionalidad propios de otras culturas. Al respecto ha señalado Poggi: «... la racionalidad occidental tiende fundamentalmente a controlar, manipular y modificar la realidad, a la que considera una entidad distinta y distante (recuérdese la visión cartesiana del hombre como *maître et possesseur de la nature*). (...) la China imperial nos propone, por el contrario, el modelo de una racionalidad diferente, que intenta adaptarse a la realidad y está dispuesta a reconocer, imitar, respetar y proteger las armonías que le son *connaturales*, en vez de tratar de sobreponerles una voluntad de poder extraña e imperiosa» (Poggi, 2006: 76). Sin duda, esos distintos modelos de racionalidad inciden en la

carácter excepcional de la sistematización de la polifonía y el contrapunto como elemento distintivo de la música occidental: «La polifonía en tal sentido, y en particular el contrapunto, sólo los conoce el Occidente en forma deliberadamente cultivada a partir del s. XV, pese a todas las etapas previas, y halló en Bach su expresión más acabada. No la conocen ni otra época ni otra cultura alguna...» (Weber, 2002: 1153). En *La invención musical*, Monjeau ha sintetizado la tesis weberiana de un modelo de racionalización musical específicamente occidental: «La música de Occidente es la única racionalizada armónicamente en un sistema de acordes y se basa en la división de la octava en doce intervalos iguales; se trata de una división artificial o de un "pacto" entre intervalos naturales e intervalos corregidos, que posibilita la progresión libre de los acordes y la modulación o la transposición a la totalidad de las escalas. La racionalización armónica regula la vida de las melodías, aunque no sin conflictos. Weber subraya en especial las relaciones variablemente tensas entre una ratio musical armónica y una vida musical melódica» (Monjeau 2004: 34).

Ya en el prólogo de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Weber destaca una serie de hitos en la evolución histórica de la música occidental: la existencia de una «música armónica racional», «nuestra orquesta con su cuarteto de cuerda como núcleo y la organización del conjunto de instrumentos de viento, el bajo fundamental, nuestro pentagrama», «nuestras sonatas, sinfonías y óperas», «nuestros instrumentos básicos: órgano, piano y violines» (Weber, 1994: 6-7). Por otro lado, Adorno concibe la historia de la música, de un modo típicamente teleológico, como el desarrollo progresivo de ese proceso de *racionalización* definido por Weber. Así queda reflejado en sus *Figuras sonoras*: «La de la música es incuestionablemente, la historia de una racionalización progresiva. Tuvo fases como la reforma de Guido, la introducción de la notación mensural, la invención del bajo cifrado, la afinación temperada, finalmente la tendencia, desde Bach irresistible, hoy llevada al extremo, a la construcción musical integral» (Adorno, 2006: 14). Pero, resulta complejo evaluar, de un modo global, procesos tan heterogéneos como los citados por Weber o Adorno. ¿Cuál es elemento común a todos ellos?, ¿qué entendemos por *racionalización musical*?

El concepto de *racionalización* o *proceso de racionalización* nos remite a un campo semántico extraordinariamente complejo y heterogéneo, no obstante, podemos asimilarlo, en su sentido general, al progresivo *desencantamiento del mundo*, esto es, el final de una interpretación mágica de la realidad. En un sentido más concreto, el proceso de racionalización supone el paso de una *mentalidad cualitativa* a una *cuantitativa* que marca el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. En *Teoría sociológica*, Smelser y Warner han definido el concepto de *racionalización* como: «el largo proceso histórico por el que la sociedad occidental se había apartado de la cultura mágica y había llegado a ser dominada por el cálculo técnico» (Smelser y Warner, 1982: 128). En este sentido, Mannheim define el racionalismo moderno como método de pensamiento opuesto a la *visión cualitativa* del mundo propia del aristotelismo y al pensamiento mágico y analógico de la filosofía de la naturaleza del Renacimiento: «El pensamiento nuevo tiende a una concepción del mundo que explique lo particular por causas y leyes generales y presenta el mundo como un mero compuesto de masa y de fuerzas físicas. Su deseo de superar el pensamiento cualitativo fue lo que impulsó a los científicos modernos a recurrir a las matemáticas y convertirlas en base de su análisis de la naturaleza» (Mannheim, 1963 a: 96).

Aplicado a la música, ese proceso histórico de racionalización puede entenderse como un progresivo *desencantamiento*, el abandono de una conciencia de lo musical como algo mágico, misterioso e intangible y su progresiva reducción a parámetros cuantificables. La *racionalización musical* supone el *control consciente* de los parámetros constitutivos de la música. El comienzo de ese proceso podría situarse en torno al s. XI, con la incorporación del pentagrama a la notación musical por parte de Guido d'Arezzo. Se daba así el primer paso para una representación gráfica de la altura o afinación de los sonidos. Es más adelante cuando se inicia el proceso de búsqueda de un sistema de escritura capaz de concretar la duración de los sonidos. Los modos rítmicos de la Escuela de Notre Dame dan paso a la escritura mensural que alcanza su máximo desarrollo con el *Ars Nova*. Ese control preciso de los parámetros de altura y duración ²⁵³

²⁵³ La capacidad de medir el tiempo es síntoma de un cambio cosmovisivo de enorme trascendencia. En su *Breve historia de la música en la Edad Media*, O. Cullin ha señalado: «Uno no puede dejar de sorprenderse por la analogía entre los principios que gobiernan la música y la mecánica: un sistema de descomposición y de división homogénea según criterios artificiales que se apoyan en una unidad de base. (...) ...el progresivo dominio de la medida del tiempo revelan una mutación antropológica decisiva en la relación del hombre con el tiempo. (...) Quien ocupa ahora el centro mismo del problema del tiempo es el hombre y no Dios, puesto que es el hombre el que se vuelve capaz de dominar y utilizar un tiempo en adelante responsable de sus actos y de sus creaciones» (Cullin, 2005: 85 y 93) Esta misma interpretación aparece ya

del sonido, son los primeros pasos de esa racionalización característica de la música occidental.

En *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, J. Hormigos cita el estudio de Fehér, *Música y Racionalidad*, en relación al triunfo de una legitimación matemática en la música:

La música occidental surgió de un campo de batalla histórico en el que las acciones «deliberadamente racionales» y «tradicionalmente racionales» han estado enfrentadas durante siglos. El influjo creciente de la música occidental no se refiere a otra cosa que al progresivo dominio en la batalla de «las acciones musicales deliberadamente racionales» sobre las acciones musicales que sólo tienen legitimación tradicional y que gradualmente son derrotadas en el conflicto. Las acciones musicales deliberadamente racionales son el fruto de la «razón matemática». Su legitimación se deriva de la circunstancia de que las nuevas matemáticas, al igual que la nueva física, pueden completar la tarea de reducir el confuso caleidoscopio de sonidos a unas fórmulas matemáticamente manipulables. (citado en Hormigos, 2008: 46).

Como ya hemos señalado, es en los *Fundamentos racionales y sociológicos de la música* donde se esboza esa tesis de un modelo de racionalización específico en la música occidental. Sin embargo, debemos recordar que se trata de una obra inacabada en la que Weber no llegó a concretar las conclusiones.²⁵⁴ Con un enorme despliegue de erudición sobre la evolución histórica de los sistemas de afinación de las diversas tradiciones musicales, Weber defiende la especificidad de nuestro sistema armónico tonal como

en la obra de E. Panofsky, L. Mumford o A. Crosby. Éste último señala la anticipación de la mesuración del tiempo en la música, por delante de la invención del reloj mecánico: «Los músicos del ars antiqua cuantificaban el sonido y el silencio hacia el año 1200, entre medio siglo y siglo entero antes del primer reloj mecánico de Occidente. Los teóricos validaron y sistematizaron la cuantificación musical en el plazo de unos cuantos años a partir de aquella invención. El fundamento que construyeron respetando tanto la proporción matemática como el efecto real del sonido en el oído humano se encuentra debajo de toda la música formal de Occidente» (Crosby, 1988: 129).

²⁵⁴ Recogemos, en este sentido, la valoración de A. Rodríguez sobre el opúsculo weberiano y una ponderación sobre su papel en la sociología de la música: «Sabemos además que ese estudio, que es prácticamente su única obra dedicada a estos temas, fue publicada póstumamente –en 1921– y que se trata de un ensayo inacabado. Su contenido mismo lo pone de manifiesto, en cuanto muestra un claro desequilibrio “respecto a la extensión e intensidad en el tratamiento de la racionalidad immanente del desarrollo musical, por un lado, y de los aspectos sociológicos del proceso por otro” (Weiss, 1986, p. 102). Esta característica provisionalidad de la sociología de la música weberiana ha rodeado de cierto misterio la cuestión del papel que haya podido desempeñar dentro del conjunto de su obra. Y todavía oscurece más su significación para la actual sociología de la música. De hecho, (...) el trabajo de Weber suele ser objeto de retóricas alabanzas, constituye una cita obligada pero breve, y no ha servido más que para asegurar un linaje honorable a la disciplina. Sus epígonos son escasos y no han logrado emular la perspicacia y el aliento del maestro» (A. Rodríguez 1988: 21).

aquel que ha llegado más lejos en su fundamentación matemática frente a «aquella racionalización emprendida sobre bases totalmente extramusicales» (Weber 2002: 1123), es decir, frente a aquella fundada sobre la *creencia* cultural o la superstición. Serraveza, en una amplia reflexión sobre la obra, ha señalado una clave fundamental para la comprensión de la tesis weberiana: la proyección de una *Zweckrationalität* en el espacio musical.

Max Weber efectúa a este respecto un amplio reconocimiento de innumerables aspectos técnicos de la música, absteniéndose de cualquier intervención estética y valorativa. Analiza la evolución de los materiales sonoros y su sistematización teórica en diversas culturas europeas y extraeuropeas, con una óptica tanto diacrónica como sincrónica. De este reconocimiento de amplio radio emerge, documentada y objetiva, la originalidad de la civilización musical del Occidente moderno. Se trata de una especificidad ligada a un referente sociológico preciso: la *Zweckrationalität*, es decir, la actitud racional respecto del objetivo, que en nuestra cultura es guía tanto de la teoría y la práctica musical como de las demás artes, de la economía, del poder público, etc. (Serraveza, 1988: 74-75).

Las matemáticas son el lenguaje objetivador por antonomasia de la cultura occidental y el largo proceso de racionalización musical en Occidente no es sino una muestra arquetipo de dicho fenómeno. Por otro lado, el empleo de la *razón* supone un esfuerzo de objetivación que se presenta como algo *externo al hombre* y que se alcanza en la *superación de la verdad sentida*. El hombre se distancia, se escinde de la naturaleza, se convierte en sujeto que observa. Únicamente a través del intelecto podemos acceder a la esencia racional de las cosas, descubrir su estructura y proporciones. En *El Tema de nuestro tiempo*, Ortega y Gasset define ese momento del nacimiento de la racionalidad occidental como el paso de una *verdad espontánea* a una *verdad racional*.

...se había descubierto la verdadera realidad, en confrontación con la cual la otra, la que la vida espontánea nos ofrece, queda automáticamente descalificada. Tal experiencia imponía a Sócrates²⁵⁵ y a su época una actitud

²⁵⁵ F. Fehér señala cómo: «Para Nietzsche, era precisamente la racionalidad socrática, el espíritu y la

muy clara, según la cual la misión del hombre consiste en sustituir lo espontáneo con lo racional. Así en el orden intelectual, debe el hombre reprimir sus convicciones espontáneas, que son sólo opinión -doxa-, y adoptar en vez de ellas los pensamientos de la razón pura, que son el verdadero saber -episteme-. Parejamente, en la conducta práctica tendrá que negar y suspender todos sus deseos y propensiones nativos para seguir dócilmente los mandatos racionales. (Ortega, 1980: 53).

Los procesos de racionalización tienden a forzar el abandono del mito y toda forma de pensamiento tradicional que se oponga a la consecución de sus objetivos. En su libro sobre Weber, Poggi define el proceso histórico de racionalización en el occidente europeo, sobre todo a partir de la modernidad, como «una expresión coherente y prepotente de una modalidad concreta de actuación humana: la racionalización de las formas de conducta y de cultura» (Poggi, 2006: 71). Entendemos por *prepotente*, la fuerza, radicalidad y convicción con que se impone, el modo en que quedan marginados todos los otros modelos de conducta y cómo ésta se presenta como *la única razonable y posible*. Efectivamente, se concibe un único modo de *hacer las cosas*, y éste no se plantea, únicamente, como *posibilidad mejor* sino como *posibilidad debida*, como imperativo moral. Éste es el sentido profundo del vínculo entre ética y racionalidad.

En la esfera musical, este posicionamiento comporta, indefectiblemente, la represión o marginación de todos aquellos elementos que desvían al hombre de un modo específicamente intelectual de relación con el objeto musical. La improvisación, el puro goce auditivo, la aproximación instintiva o irracional en cualquiera de las esferas de la praxis musical queda, explícitamente, marginada. En este sentido, la composición musical se define más como producto del intelecto que como emanación de la inmediatez emotiva,²⁵⁶ al mismo tiempo que se exige de la escucha un carácter analítico,

contemplación del observador antimusical de la tragedia, lo que ha socavado, y en última instancia destruido, lo dionisiaco como musical y ha condenado al fracaso a la tragedia como género» (Heller y Fehér, 1988: 128).

²⁵⁶ Es curioso cómo persiste, en el ámbito de la *música culta*, la idea de que el verdadero compositor debe componer *de cabeza*, sin la ayuda de un instrumento armónico. En este sentido, N. Cook señala en *De Madonna al canto gregoriano* como: «La idea de que hay algo de malo en componer al piano es simplemente otro ejemplo del mito decimonónico de que la música es algo puro e incorpóreo, que surge espontáneamente del mundo del espíritu» (N. Cook, 2005: 91). Sería interesante investigar, hasta qué punto, esa opción de componer, con o sin la ayuda del teclado, condiciona el resultado musical. Quizás sea sintomático que Stravinsky compusiera al piano y Schönberg lo hiciera sentado frente a una mesa. Por último, hay que señalar a Bach como referencia casi mítica. Tal y como recordaba R. Andrés: «Es sabido que habitualmente componía de memoria, y se insiste en que una buena parte de su obra -por ejemplo, *El clave*

lejos de la mera fruición sensitiva. Por otro lado, el conjunto de procesos históricos de normativización en nuestra música culta supone la concreción de un marco de referencia que establece límites muy precisos y un modo específico de abordar la composición²⁵⁷ y la interpretación musical.²⁵⁸ Tal y como señala R. Maconie en *La música como concepto*: «Para la mayoría de compositores de música sería encuadrados en la tradición occidental, la invención musical es inseparable de la escritura de notas sobre papel, de la misma manera que, para la mayoría de los intérpretes, la ejecución de la música no se puede separar del hecho de leer una partitura» (Maconie, 2007: 185).

Por otro lado, todo proceso de racionalización implica, inevitablemente, una *pérdida*. Sin embargo, como ya advertiera Weber, las antiguas creencias, los modos de vida tradicionales superados por una constante presión civilizatoria no llegan nunca a desaparecer completamente y, en un estado de latente letargo, permanecen por tiempo indefinido en el inconsciente colectivo. Aquellas formas culturales reprimidas vuelven y reclaman periódicamente su derecho sobre una racionalidad histórica culpable. Así lo ha expresado Poggi: «...si bien la tendencia racionalizadora margina y sacrifica a largo plazo aquellos valores que le son incompatibles, no es capaz de borrar ni la memoria ni la nostalgia de ellos» (Poggi, 2006: 75).

La idea de que el proceso de racionalización musical supone, junto a los avances, una cierto *empobrecimiento* o al menos un estrechamiento de las posibilidades estéticas asumidas como legítimas, ha sido ampliamente señalado respecto a la música culta occidental. Ehrenzweig nos ofrece una dura evaluación del significado de esa *pérdida* consustancial a todo proceso de racionalización y civilización proyectada sobre la música: «La riqueza del material formal inarticulado del arte primitivo o arcaico testifica el predominio de la creación formal inconsciente en ese arte y el vigor de su emoción

bien temperado- está resuelta en la cabeza del maestro, sin la previa ayuda de un instrumento musical» (Andrés, 2005: 84).

²⁵⁷ Tal y como señala Ch. Small: «... el sistema de notación tiende a imponer límites a lo que puede imaginar un compositor o tocar un ejecutante. Tal como cabía esperar, refleja las prioridades de la cultura musical donde se da; en nuestra cultura, la notación está bien adaptada a la elaboración de la armonía en la escala diatónica temperada (...), a las pautas simples y regulares de longitudes de notas que se dividen en múltiplos de dos, y al despliegue de grandes conjuntos instrumentales y corales» (Small, 2006: 40).

²⁵⁸ El desarrollo de una técnica instrumental pasa por la concreción de cada gesto y la optimización de cada movimiento. El instrumentista debe someterse a un duro proceso de adiestramiento y dejarse guiar por el *modo correcto de hacer las cosas*. Son pocos los que logran *trascender* la técnica e interiorizarla en un lenguaje personal. En general, su formación musical no está orientada hacia la improvisación o la creación sino, específicamente, a la interpretación de obras.

dionisiaca, en comparación con la cual palidecen los efectos domesticadores del arte civilizado» (Ehrenzweig, 1976: 115). Efectivamente, todo elemento difícilmente medible y tangible tiende a ser rechazado, no sólo por el embotamiento de nuestra percepción, que sólo capta lo *perfectamente articulado*, sino por un prejuicio que identifica la laxitud en la entonación (a través del glissando o un vibrato *excesivo*) o en la rítmica como algo popular y *primitivo*.

De algún modo, el impulso de las primeras vanguardias del s. XX consistió, precisamente, en romper muchas de las articulaciones establecidas por la tradición y percibir, plena y conscientemente, su carácter arbitrario y convencional. La revolución métrica de Stravinski y la recuperación de *modos* y esquemas rítmicos de la tradición popular por parte de Bartok, son parte de ese proceso de restitución y revalorización de lo que había quedado constreñido e imposibilitado por la tradición musical. La *música culta* identifica, hasta muy tarde, lo *primitivo* con lo *popular*, y lo *infantil* con el retraso que se atribuye a otras culturas. Por otro lado, el modo en que la *música culta* integra la música popular se entiende, fundamentalmente, como un proceso de *dignificación*, es decir de *ennoblecimiento* y *elevación de categoría* y no de fidelidad y respeto a ese *pathos* popular. Ese es el sentido de las *adaptaciones* de temas o *aires* populares que ocasionalmente se realiza en Haydn, Mozart, o Beethoven.

El conocimiento de las *otras músicas* sirvió, posteriormente, para relativizar y *desacralizar* la imagen de la tradición culta occidental como único *ideal universal*. El enfoque antropológico relativista de la etnomusicología ha influido notablemente en la propia orientación de la musicología que, a partir de los años ochenta, en el contexto de la *new musicology*, comienza a revisar en profundidad sus presupuestos epistemológicos y la propia temática de estudio. En *Música. Sociedad. Educación*, Christopher Small nos ofrece un claro testimonio de ese cambio de orientación: «es necesario que nos liberemos de la impresión delirante de que la música occidental es, el ámbito del sonido, el logro supremo de la humanidad, y de que otras culturas no representan otra cosa que estadios de una evolución conducente a ese logro» (Small, 2006: 19).

Si hay una música que expresa las implicaciones del proceso general de racionalización y, especialmente, de un *exceso de racionalización*, esta sería la del último

Bach y el dodecafonismo. Ésta es, al menos, la interpretación de Adorno. Tal y como señala Jay: «La culminación de la dominación musical de la naturaleza iniciada por Bach²⁵⁹ tuvo lugar, según Adorno, en el siglo XX» (Jay, 1988: 133) y más adelante: «La racionalización de la música descrita por Max Weber alcanzaba así su apogeo en la dodecafonía, que era la versión musical de la dominación de la naturaleza descrita en la Dialéctica de la Ilustración» (Jay, 1988: 144).

La música es el campo de batalla donde se expresan, *idealmente*, las tensiones entre *lo racional y lo irracional, lo reglado y lo instintivo, lo visual tangible y lo auditivo intangible*. El acento en el *polo de la racionalización* de nuestro paradigma musical expresa, de un modo paradigmático, las implicaciones de la racionalización en el *plano psicológico* individual y social. Por otro lado, se dan cita aquí elementos típicos de la conceptualización weberiana como las *consecuencias no previstas de la acción* o la pervivencia de elementos irracionales en el propio proceso de racionalización. Proponemos, a continuación, una síntesis de esa articulación entre la temática general de la racionalización y la concepción musical implícita en la relación entre el último Bach y el dodecafonismo.

a- Racionalización como objetivación y conocimiento:

La definición del proceso general de racionalización como el paso de un pensamiento cualitativo a uno cuantitativo, como *desencantamiento del mundo*, adquiere en la música una significación especialmente clarificadora. La música es, por su propia naturaleza *inmaterial* y, por su capacidad de evocación, la imagen perfecta del *encantamiento*, de aquello que se nos presenta como *mágico, inasible e inexplicable*. La *desmitificación* de la música representa, tal vez, el acto de mayor simbolismo de un proceso de racionalización y *desencantamiento del mundo*.

El proceso de racionalización en la música supone el progresivo control de todos sus elementos constitutivos, su fiscalización y cuantificación. Aquel carácter *mágico* de lo

²⁵⁹ Para Adorno «Bach fue el primero en plasmar la idea de la obra racionalmente constituida, de la dominación estética de la naturaleza» (citado en Jay, 1988: 132-133). Resulta evidente el modo en que Adorno trata de aproximar a Bach a la esfera de la Ilustración y la racionalidad burguesa, al mismo tiempo que trata de deslegitimar el elemento religioso y medieval de su música. Algunas consideraciones despectivas sobre el órgano, como instrumento arcaico y esencialmente litúrgico, apuntan en ésta dirección.

inasible se derrumba frente al escrutinio analítico del intelecto. *Todo se hace número, todo se formula.* La escritura canónica del último Bach y el dodecafonismo representan un ideal de *necesidad*, la exigencia de no dejar nada al *azar de la subjetividad*. Incluso aquel elemento que aparecía como reducto sagrado de la inspiración y la expresión de la individualidad, esto es, la *ideación melódica*, aparece aquí fuertemente fiscalizada por la reglamentación a priori del *canon* y la serie *dodecafónica*.²⁶⁰ La vista sustituye al oído como juez infalible, como sentido analítico y racional por excelencia. Se imponen criterios de simetría visual en la composición que *fuerzan* el sentido estético de lo auditivo. La música se presenta como aquellos jardines a cuyas plantas se impone un orden rigurosamente geométrico que impide el crecimiento libre e *instintivo* de la naturaleza. En este *acto de fuerza* del intelecto se esconde un inveterado temor y desconfianza hacia el desorden, la irracionalidad y la subjetividad individual.

Por otro lado, el hecho de priorizar en la música su carácter de *conocimiento*, obedece a múltiples variables de carácter histórico y sociológico. El énfasis en la explicación racional y en el cálculo, que en ocasiones tiende a lo hermético, aparece ya en los orígenes de la composición musical en Occidente y forma parte del interés del compositor por prestigiar su oficio. Por último, parece clara la relación entre una exacerbada concepción racional de la música y determinados valores cosmovisivos. Si detrás de la concepción musical del último Bach parece proyectarse la visión de un universo lógico y ordenado próximo a la cosmología leibniziana, el dodecafonismo aparece como proyección de la infalibilidad y coherencia interna del método científico.

b- Racionalización como fiscalización de la conducta del hombre.

Esa *objetivación* de la música exige una *objetivación de la conducta* del hombre. La *racionalización musical* es la expresión de un *ideal* de conducta. La esfera de lo irracional, lo sensitivo, lo puramente animal e instintivo queda drásticamente marginada. La concepción implícita en el lenguaje musical del último Bach y el método dodecafónico de composición es la expresión *quintaesenciada* de todo aquello que la racionalización *exige del hombre* en un plano psicológico. Esas *exigencias* se revelan tanto en el proceso de creación, como en la propia recepción musical.

²⁶⁰ Posteriormente, el serialismo integral completaría la racionalización de todos los parámetros de la composición musical. No sólo se reglamenta la altura y la duración del sonido, también aparece serializado el timbre, la dinámica el fraseo etc.

En el ámbito de la creación, el compositor debe *sublimarse* a través del descubrimiento y acatamiento de una serie de *normas*, muy estrictas, situadas *por encima y al margen* de su propia expresión individual. Así el modo de componer *virtuoso* se contempla como *renuncia a sí mismo* y sometimiento a la lógica inmanente del material musical. Se apela al *oficio* y al conocimiento de las reglas como sustitutivo de la subjetividad y la creación *inspirada*. El compositor se convierte en una especie de *médium* o brazo ejecutor de una *razón tecnológica*.

El modelo de escucha promueve, igualmente, el autocontrol de sí mismo. Se exige la contención y un tipo de relación puramente intelectual con la música. El oyente debe ser consciente, en todo momento, de la lógica interna que rige la obra musical. Nada de dejarse llevar por una emotividad irracional, toda fruición epidérmica queda proscrita o censurada.

c- Exceso de racionalización y consecuencias no previstas de la acción.

El proceso de racionalización implica una tensión entre pérdidas y ganancias, avances y regresiones. El exceso en la reglamentación y fiscalización de la conducta tiene consecuencias no deseadas y no previstas.²⁶¹ Las normas, una vez creadas, parecen desarrollarse autónomamente sin que nadie pueda ya controlarlas. El resultado final es el encadenamiento del hombre a través de aquello que, originalmente, había sido concebido para su beneficio y protección. Cuando queremos darnos cuenta, la *razón* se ha metamorfoseado en *racionalidad tecnológica*. La música es quizás la metáfora perfecta de ese *exceso de racionalización* y de las consecuencias no previstas de la acción.²⁶²

²⁶¹ En palabras de M. Jiménez: «¿cómo la Razón, principio superior en nombre de la cual la filosofía de las Luces ha elaborado los mayores ideales de la humanidad -derechos del hombre, libertad, justicia e igualdad- puede mudarse en un fabuloso instrumento de dominio capaz de sojuzgar tanto a la naturaleza como a los hombre mismos?» (Jiménez, 1999: 266).

²⁶² En su ambivalente crítica al dodecafonismo, Adorno señala el carácter autónomo de la reglamentación dodecafónica respecto a un contenido musical. En *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, V. Gómez ha señalado: «Pero la fatalidad llega, según la Filosofía de la música moderna, cuando estas reglas se convierten en normas aprióricas y quedan eximidas de toda confrontación con el contenido musical (12, 69). Éste se convierte entonces en resultado de los procesos a los que el material queda sometido: como método, la variación dodecafónica preforma el material incluso antes de comenzar verdaderamente la composición. La racionalización progresiva del material paga así un alto tributo, el “formalismo...”» (V. Gómez, 1998: 71). Esa escisión entre método compositivo y *contenido musical* es lo que hemos definido como *escisión de la escritura, carácter no empático de la forma musical o symmetria*.

Tal y como afirmaba Adorno: «con la dodecafonía Schönberg “ha encadenado la música al liberarla”» (citado en Armendáriz, 2003: 287). En palabras de Fubini: «En la construcción dodecafónica, el compositor se constriñe voluntariamente entre los límites de una construcción inmanente, negándose a sí mismo entonces aquella libertad que ya no puede tener» (Fubini, 1991: 423). Aquellas reglas ideadas por el hombre como medio para liberarse de sus miedos e inseguridades acaban convirtiéndose en una intolerable maquinaria coercitiva. Sin embargo, lejos de revelarse ante ésta, el individuo desarrolla una especie de culto a la *autoridad tecnológica*. El hombre sucumbe a la fascinación por el carácter infalible y científico de esa exactitud predeterminada y maquinal.

En el caso del último Bach, la acusación de un *exceso de racionalización* debería tomarse con suma cautela. Sin duda, las últimas obras de Bach presentan un extraordinario grado de tecnificación y *desubjetivación*, sin embargo, permanece un tenue *vínculo con lo humano*. Gracias a que no se abandona la retórica expresiva de la tonalidad hay todavía un hálito de calor y afecto. Sería injusto acusar a *El arte de la fuga* o la *Ofrenda musical* de aquella frialdad glacial con la que T. Mann definía la música de su Adrián Leverkühn. Sin embargo, a nuestro juicio, en *El arte de la fuga* está presente la semilla, *el huevo de la serpiente*, de lo que, mucho más tarde, deviene en *deshumanización de la música*. Bach, sin saberlo ni sospecharlo siquiera, creó la posibilidad de una futura y completa *escisión de la escritura*. Con la plena restauración de los recursos contrapuntísticos de la antigua escritura canónica, Bach recuperó la posibilidad de un orden geometrizable en la música, un orden de legitimación que acabaría situándose *por encima* del hombre.

d- Origen religioso y pervivencia de elementos irracionales en la racionalización.

En *Economía y sociedad*, Weber señala el origen de la racionalización occidental en el proceso de racionalización de las ideas religiosas.²⁶³ La propia ciencia presenta la huella de ideas trascendentes del ámbito religioso tal y como ha señalado Merton. El desarrollo

²⁶³ Tal y como señala A. Rodríguez : «El descubrimiento importante de Weber (...) estriba en el reconocimiento de que la racionalización, a pesar de toda su fragilidad histórica, nació de la compulsión de una lógica inherente, localizada en el impulso irresistible hacia la racionalización de las ideas religiosas. Así pues, el proceso de la racionalización es en esencia un proceso de desencantamiento histórico religioso, y las etapas y los momentos en la historia de la racionalización derivan su unidad de los procesos de desencantamiento» (Rodríguez, 1988: 320).

histórico de la racionalización y el pensamiento científico está imbricado de elementos mágicos e irracionales hasta el punto de que todavía Newton y Leibniz muestran un gran interés por la alquimia y la numerología. La música y, particularmente, ese binomio Bach-dodecafonismo no son una excepción en esa imbricación de lo racional con lo irracional, esotérico y trascendente.

Resulta curioso cómo en los estadios más avanzados de la racionalización musical aparecen elementos próximos a una visión trascendente del mundo. El interés de Webern por la teosofía y sus analogías entre la composición musical y los planteamientos de la *morfología trascendental* de Goethe; la apelación de Schönberg al inconsciente y a la creación divina como legitimación de las relaciones abstractas e inaudibles planteadas por los recursos contrapuntísticos.... todo ello aparece en el contexto de una imitación de la composición musical respecto al modelo positivo de las ciencias. Pero, también aquí, la referencia vuelve a ser Bach. La relación que muchos han visto entre Bach y Leibniz nos remite, una vez más, a una ideal trascendente de la composición musical que refleja, como una mónada, la totalidad y el devenir del orden cósmico.

Una última cuestión, quizás poco estudiada, es el sentido original de los antiguos recursos de la escritura canónica recuperados, de un modo sistemático, por el último Bach y el dodecafonismo. La naturaleza de los recursos contrapuntísticos refleja un *estilo de pensamiento* propio de la última Edad Media que perduraría en la música del Renacimiento, especialmente en la escuela de contrapuntistas flamencos. La utilización de recursos compositivos de naturaleza más visual que auditiva debe entenderse en el marco de aquel *pensamiento analógico* que veía en la *simetría*, tal y como señalaba U. Ecco, un ideal divino de perfección. Por otro lado, el mero planteamiento de un orden musical que trasciende a la escucha supone, quizás, la apelación a un *espectador trascendente*. Por último, ese ideal de ordenación matemática en la música y la invocación al escrutinio analítico de la vista es inseparable, tal y como señala A. Crosby, de una *ratio cuantificadora* y del propio proceso de racionalización.

Resulta extraordinario el modo en que los recursos contrapuntísticos cambian de significación a lo largo de la historia y se *adaptan* a las distintas visiones del mundo. Lo que en Machaut y, posteriormente, en la escuela de contrapuntistas flamencos, se interpreta como reflejo de un orden teológico, aparece en Bach como referencia al

cosmos leibniziano y, por último en el dodecafonismo, como remedo de la lógica del positivismo científico. En un plano estrictamente musical, es sorprendente comprobar cómo los recursos contrapuntísticos se adaptan a los distintos sistemas armónicos pasando por la modalidad, la tonalidad, el atonalismo libre y, finalmente, el dodecafonismo.

En síntesis, podemos contemplar la escritura del último Bach y el dodecafonismo como caso paradigmático de aquella racionalización musical definida por Weber. Lo interesante es que ambos modelos expresan, no sólo los elementos congruentes del proceso de racionalización sino, también, sus contradicciones y tensiones internas. Así, la tendencia a la máxima normativación y objetivación tienen como contrapartida consecuencias no previstas e indeseadas. Por otro lado, lo presuntamente racionalizado está imbricado en elementos no racionales o *prerracionales*. Podemos hablar, en este sentido de una suerte de *racionalización irracional*. Recordemos, de nuevo, la reflexión de Adorno ya citada: «En la racionalización -afirmaba Adorno- se oculta un pésimo factor irracional: la confianza en el hecho de que una materia abstracta pueda disponer en sí misma de un significado...» (citado en Fubini, 1994: 145).

5.3 Génesis de un ideal musical: el caso Adorno.

Tengo la impresión de que se aplica a la música un criterio más riguroso que a las otras artes. Esto es muy honroso y muy halagador, pero no deja de representar para la música una limitación de su campo vital. Si aplicamos un criterio intelectual y moral absolutamente riguroso, ¿qué quedará de todo el mundo sonoro? Algunas composiciones puramente espectrales de Bach. Es posible que no se pueda oír otra cosa.

T. Mann: *Doktor Faustus*.

Si hay un pensamiento que concentra todas las implicaciones y contradicciones de un ideal musical en tanto racionalidad ética, éste es el Theodor. W. Adorno. La radical unilateralidad de Adorno respecto a determinados criterios musicales es un fenómeno tremendamente significativo que exige, a nuestro juicio, una aproximación sociológica. No es posible ignorar la relación entre la posición social objetiva y subjetiva de Adorno y su discurso musical estético. Es necesaria una *sociología de la sociología de la música* de Adorno. Es esencial descubrir en el *caso Adorno*, el arquetipo de una actitud que asume como degradante la más mínima contemporización con lo musical y, por extensión, con la cultura. Nos referimos a aquella posición irredenta que *no puede* renunciar a «la función sagrada e inveterada de la música como paradigma del dominio de los impulsos» pues ello supone una parte integrante de su ser e identidad social. Sería interesante, en este sentido, esclarecer la relación entre la pertenencia de Adorno a un determinado grupo social y su defensa de un ideal estrictamente intelectual y racional de la música.

En este apartado, trataremos de esclarecer los criterios y conceptos que articulan el ideal musical adorniano y en qué medida responden a los valores de su entorno sociocultural. Por otro lado, es éste el momento de la *sospecha*, de una hermenéutica del discurso más allá de su apariencia externa: ¿qué se esconde tras esa retórica del valor

ético de la música?, ¿en qué medida no oculta ese radicalismo musical toda suerte de intereses particulares e ideológicos?

Antes de encarar ésta tarea debemos advertir sus dificultades. Para enfrentarse al discurso de Adorno y, en especial, a sus textos musicales, uno tiene que olvidarse de aquella lógica argumental que parte de unos presupuestos para conducirnos a conclusiones más o menos precisas. Nada de eso ocurre en Adorno, cuando parece afirmar algo, cuando alaba una obra o enaltece a un compositor, podemos estar seguros de que unas páginas más adelante van a comenzar los *palos* o, al menos, tantas matizaciones, que todo lo dicho con anterioridad pierde su valor de aseveración.²⁶⁴ Tal y como señala Martin Jay «la dialéctica de Adorno era incansablemente hostil al momento de la reconciliación triunfante que tradicionalmente coronaba un proceso dialéctico» (Jay, 1988: 5).

A menudo resulta imposible saber qué piensa Adorno, con qué se identifica. Su proverbial ambivalencia respecto a lo estético²⁶⁵ y lo político²⁶⁶ reflejan un individuo infinitamente complejo y, casi siempre, reacio a *mostrarse*, a *implicarse*. En *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, D. Claussen reflexiona entorno a la resistencia de Adorno a utilizar el *nosotros* y el *yo* en sus escritos, como síntoma de ese deseo de no adscribirse a una identidad, de permanecer irresuelto y oculto. Sin duda, factores biográficos debieron incidir en esa irresolución. La vida de Adorno aparece rodeada de tensiones difícilmente reconciliables: su ascendencia judía y católica con todo lo que ello conlleva en la época que le tocó vivir, su posición de intelectual burgués crítico de la *estética burguesa*, su desgarramiento entre música y filosofía etc.

²⁶⁴ En el artículo «Razón y vida en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann», Pilar López de Santa María habla de una *dialéctica de la ambigüedad* para referirse tanto a la dialéctica negativa de Adorno como al modelo expositivo de T. Mann en su novela musical. (López de Santa María, 1992: 240).

²⁶⁵ Esta característica ambivalencia se muestra, significativamente, en las declaraciones sobre sus gustos musicales. En este sentido, resulta paradójica la valoración de A. Notario respecto al aprecio de Adorno a Stravinsky: «Si hubiera que contestar a una encuesta imaginaria que preguntara por el compositor preferido de Adorno, me atrevería a decir que fue Beethoven, especialmente el del estilo que Adorno denominaba tardío. Si se me permitiera añadir un compositor, yo elegiría a Alban Berg y, sobre todo, su ópera *Wozzeck*. Pero si se me diera la opción de añadir un tercer compositor, aunque pueda sonar extraño, me decantaría por Igor Stravinsky y su *Historia del soldado*» (Notario, 2008, s. p). Ciertamente, si esto es así, Adorno lo disimulaba muy bien.

²⁶⁶ Muchos vieron a Adorno como un esteta apolítico, particularmente Lukács o Hannah Arendt. Respecto al apoliticismo de Adorno, ha señalado M. Jay: «El apasionado rechazo por Adorno de la práctica política concreta evidenciaba asimismo una sensibilidad típica de los mandarines, expresada clásicamente en la obra *Consideraciones de un apolítico* de su amigo Thomas Mann» (Jay, 1978: 7 y 8).

Adorno resulta particularmente inasible, además, por el modo hermético y extremadamente complejo en que expresa sus ideas. Esto se agrava por el hecho de que consideraba esa alambicada complejidad, más como virtud que como defecto.²⁶⁷ Así, todo coadyuva a una esencial ambivalencia e indefinición: dialéctica negativa, resistencia al compromiso *personal*, querencia por un estilo oscuro y hermético. Por todo ello, en ocasiones resulta imposible citar a Adorno sin falsearle. Cualquier paráfrasis tratando de afirmar la posición de Adorno respecto a esto o aquello supone, casi siempre, una amputación del pensamiento de Adorno.²⁶⁸

Sin embargo, pese al carácter frecuentemente inasible del pensamiento estético y musical adorniano, hay una serie de *constantes* incontrovertibles. Éstas se revelan, ocasionalmente, en una *gesto* inequívoco de rechazo o afirmación que parece invocarse como confesión íntima. En líneas generales, podría decirse que Adorno no tolera ningún tipo de contemporización respecto a la música. Para Adorno, la música es un asunto muy serio. Hay un *deber ser* en la composición musical que es innegociable. Tampoco puede discutirse en Adorno su confianza en la *superioridad* de la música alemana respecto a la de otras tradiciones, por más que se pretenda matizar al respecto.

Por último, debemos advertir que Adorno argumenta desde un conocimiento muy sólido del lenguaje musical y de las interioridades del proceso de creación. Esto le confiere, sin duda, una enorme ventaja sobre todos aquellos que no conocen a fondo la *techné* musical y su terminología específica. Sin embargo, lo que hace de Adorno una figura excepcional en el ámbito de la crítica estética y la sociología de la música es que añade a esos conocimientos su talento discursivo y la originalidad con que relaciona las diversas esferas del pensamiento. Todo esto, junto a la sinuosidad de sus argumentaciones, llenas de matices y recovecos, nos abruman, nos acomplejan. Adorno

²⁶⁷ Tal y como señala M. Jay: «Adorno habría formulado una objeción de principio contra cualquier intento de hacer que su pensamiento fuera fácilmente accesible para un amplio público» (Jay, 1988: 1).

²⁶⁸ D. Armendáriz ha definido con mucha precisión su modelo discursivo: «Adorno no organiza los conceptos sistemáticamente, sino en redes, creando lo que llama “campos de fuerza”, donde los conceptos están en interacción, en tensión unos hacia otros, sin reconciliarse nunca en unidades superiores. (...) El pensamiento adorniano nunca es discursivo, nunca trata de explicar o deducir los fenómenos mediante un argumento o sistema de ideas, sino que es siempre fragmentario, mostrando la conexión, la articulación, pero nunca absorbiendo en una síntesis superior (...) “Pensar en constelaciones” es para Adorno el verdadero conocimiento, porque en la constelación la unidad que trasciende lo singular nace a la vez de él» (Armendáriz, 2003: 256- 258).

juega con imágenes, asociaciones y analogías sin ningún tipo de pudor. Casi nunca siente la necesidad de *razonar* o argumentar sus frecuentes arbitrariedades y contradicciones. Adorno es perfectamente consciente de esa posición ventajosa y la utiliza a su antojo.

Uno de los conceptos centrales en la crítica musical adorniana es el de *regresión de la escucha*. La acepción del término *regresión* es aquí la de su uso común en el ámbito de la psicología. En la definición del María Moliner: «vuelta de un sujeto a un estado anterior del desarrollo afectivo o mental a causa de conflictos no resueltos» (María Moliner, vol 3, 2008: 229). En el marco del psicoanálisis, se refiere al retroceso a los primeros estadios del desarrollo infantil caracterizados por una incontinencia de la libido. La analogía con el psicoanálisis es muy clara en la afirmación de Adorno: «Los oyentes regresivos se comportan como niños. Exigen una y otra vez, y con obstinada insidia, la misma comida que se les puso delante anteriormente». (Adorno, 2009: 39). Esa analogía de una determinada orientación de la escucha con un comportamiento infantilizado²⁶⁹ se hace extensiva a estadios culturales *primitivos* o *prerracionales*.²⁷⁰

Como ya hemos señalado, Adorno establece como *escucha absolutamente adecuada* lo que él llama *escucha estructural* que coincide con la del *oyente experto*, aquel: «plenamente consciente, al que por lo general nada se le escapa y el cual rinde cuentas al mismo tiempo de lo escuchado en cada instante» (Adorno, 2009: 180). Este modelo de escucha es la que percibe y comprende toda la lógica del discurso musical, de dónde procede un tema, la dirección de las progresiones acórdicas, las relaciones tonales entre las distintas partes de la obra, el desarrollo motivico etc., en síntesis, aquella capaz de representarse un *entramado pleno de sentido*. El hecho de situar, por encima de todas, esa *escucha*

²⁶⁹ Tal y como señala D. Armendáriz: «La incapacidad para la estructura es lo que caracteriza la percepción infantil del arte, una percepción atomizada, de momentos, que busca el agrado, frente a la escucha inteligente de la obra, algo que afectaría también a la creación artística en general y a la música en particular. (...) La posición de Adorno frente a la música popular -que Adorno no duda en calificar de inferior- , el pop o el jazz, viene determinada por su crítica a esta «audición atomizada» (Armendáriz, 2003: 191).

²⁷⁰ El paralelismo entre un desarrollo ontogenético y filogenético expresa así, la concepción de la música como metáfora de un determinado desarrollo hacia la *madurez civilizada*.

estructural es completamente coherente con todo el desarrollo adorniano sobre un *deber ser* de la música.

El *consumidor cultural*, el *oyente emocional*, el *oyente resentido*, el *oyente entretenido*...²⁷¹ toda una galería de *tipos humanos* desfilan ante la punzante crítica de Adorno. El problema es que Adorno se resiste a aceptar la legitimidad de una escucha meramente superficial, destinada a la pura fruición sensorial. Esto conduce, indefectiblemente, al rechazo de aquella música cuyo objetivo no es otro que el simple entretenimiento. Para Adorno: «la música lúdica no es sólo un escarnio con respecto a la gran música de hoy, sino igualmente frente a Bach, a quien se invoca vanamente». (Adorno, 2009: 434). Por otro lado, Adorno parece soslayar la posibilidad de una escucha *transversal*, en el ámbito de un solo individuo. No admite que cada cual puede variar, en relación al momento circunstancial o vital, su capacidad o necesidad de concentración auditiva.

Del mismo modo que se exige al compositor un altísimo grado de racionalidad en el desempeño de su tarea, el oyente debe autoimponerse una actitud analítica frente a la obra musical. No se tolera ningún tipo de laxitud en este sentido. Debe reprimirse toda entrega irracional a la fruición pasional y puramente sensitiva. En este sentido, Adorno se refiere a aquella *función sagrada e inveterada de la música como paradigma del dominio de los impulsos*, la cual encuentra en la *escucha regresiva* un *enemigo sin piedad* (Adorno, 2009: 48). De igual modo, en el ámbito de la interpretación, debe exigirse el máximo autocontrol y distanciamiento. Lo contrario es para Adorno *tocar a lo loco*. Seguramente, el ideal de Adorno es el de la contención reflexiva exigida al intérprete de música de cámara. F. Fehér ha señalado la correspondencia entre la concepción musical de Adorno, caracterizada por una «flagrante violación del innegable carácter emocional de la recepción musical», y el *ethos* de toda élite cultural que «se distingue precisamente por el dominio (casi represión) de sus sentimientos “inapropiados”» (Heller y Fehér 1998: 123).

²⁷¹ Adorno describe así la función de la música para el *oyente entretenido*: «la música no es para él un entramado de sentido, sino una fuente de estímulos. Elementos emocionales semejantes a los del oyente deportivo desempeñan su papel. Más todo ello se ve allanado por la necesidad de la música como relajante confort» (Adorno, 2009: 192).

Toda esta serie de preconcepciones llevan a Adorno a juzgar el *jazz*²⁷² exactamente con los mismos parámetros formales y estéticos con los que juzga un cuarteto de Beethoven. La conclusión parece obvia, *no hay* en el jazz rigor estructural, no hay un desarrollo formal adecuado sino la acumulación de *clichés* y fórmulas preestablecidas. Theodore A. Gracyck²⁷³ ha señalado, muy atinadamente, esta falla de la crítica musical adorniana:

His discussion of Bach, Schoenberg, and other composers reveal that Adorno evaluates their music in terms of *composition*. Unfortunately, he extends this approach to jazz and popular music in general, and most academic textbooks suggest that this approach is all too prevalent in thinking about popular music. But these assumptions are no more appropriate for an aesthetics of jazz than an understanding of Aristotle's Poetics is for the films of Buster Keaton. (Gracyk, 1992: 534).

Pero, el problema fundamental en la reflexión de Adorno no es tanto su decantación por un tipo de música sino su inflexibilidad respecto a toda propuesta que no se ajuste a sus estrictos criterios. En una reseña sobre la edición española de *Filosofía de la nueva música* y en relación a la valoración que hace Adorno de la figura de Stravinsky, Eugenio Trías ha escrito: «Jamás en mi vida he leído un texto escrito, por parte de un talento desacostumbrado, con tanta mala fe y mala voluntad como este ensayo de Adorno sobre Stravinsky». Trías recoge y comenta el juicio de Adorno

²⁷² En 1937, Adorno escribe su texto *Sobre el jazz*, incluido en *Momentos musicales*. Para Adorno: «Cuanto más hondo el calado del jazz en la sociedad, tanto más asume rasgos reaccionarios, tanto más se hace esclavo de lo banal, tanto menos tolera la libertad y la erupción de la fantasía, hasta que acaba en definitiva glorificando la represión misma en cuanto música de acompañamiento de los colectivos contemporáneos. Cuanto más democrático, peor se hace el jazz» (Adorno, 2008: 89). Para Adorno no hay de rigor compositivo en el jazz: «Errores de ortografía, gramática y sintaxis musicales se pueden encontrar en las versiones pianísticas -es decir, los originales- de muchos de los temas de más éxito (...) pues por principio todo jazz es inconsistente» (Adorno, 2009: 99).

²⁷³ T. A. Gracyck pone en duda la legitimidad de un juicio fundado, de modo exclusivo, en el análisis formal de la partitura. Obviamente, no es ése el único modo de aproximación al hecho musical y debe contemplarse la posibilidad de *comprensión* a través de una escucha capaz de reconocer el contexto histórico y el arraigo social de una determinada tradición: «Therefore, he disparages the psychologically "regressive" listening of a mass audience; they are unable to understand the significance of such composition, and, Adorno claims, their inability can be measured objectively because they cannot analyze the score of a Beethoven symphony. Those who know only a broadcast and a recording of the score can be evaluated by playing it for them and noting their failure to identify the formal relationships established by analyzing the score (...) Although known through radio, recordings, or live performances, a work's properties and values are not apparent to everyone; many crucial properties are known only to those who understand its social and historical milieu» (Gracyk, 1992: 536).

entorno a la música de Stravinsky:

Pero el abuso al que Adorno es siempre propenso (de categorías sociológicas marxistas y de tipologías psicoanalíticas) condujo a la música de Stravinsky a un juicio inapelable: una música, la suya, enferma de esquizofrenia y hebefrenia (al decir de Adorno), identificada siempre con el agresor, a la vez preburguesa (por rusa) y falsamente «modernista» (por apologizar la barbarie); música regresiva que nos conducía de nuevo al corazón de la tiniebla, a los sacrificios humanos, al mundo bestial africano, a la apología de la violencia, al inconsciente colectivo de Jung y sus seguidores, ¡al jazz, suma de todas las abominaciones para Adorno! (*El Mundo/ El Cultural*, 8-1-2004: 24).

Nos interesa de esta cita, sobre todo, la acusación de *hebefrenia*, *primitivismo* y *regresión* en la música de Stravinsky y su equiparación con el jazz por todo lo que significa. La exigencia a ultranza de una música cuya instancia de legitimación debe ser, *única y exclusivamente*, la racionalidad y la máxima conciencia de su lógica formal se convierte en una *exigencia* para al hombre y la sociedad. La negación al derecho de existencia de una música que apela, según Adorno, a los sentidos y al puro goce hedonista, responde a una visión *intransigente* de lo que *debe ser* el hombre culto y civilizado. Adorno adopta para la música el *role* de *gran censor*. Así lo ha definido E. Trías con singular acritud: «...ese filósofo sin sentido del humor, instalado en un eviterno miércoles de ceniza: Adorno» (*El Mundo/ El Cultural*, 8-1-2004: 24).

La crítica de Adorno a Stravinsky revela, aparentemente, un temor por aquellos estadios de irracionalidad y primitivismo en el hombre como antítesis de *la cultura* y *lo civilizado*. Si bien la concepción de Adorno coincide con esa esquematización freudiana entre *naturaleza* y *cultura*, resulta sorprendente su falta de perspectiva, al menos en la esfera musical, en torno a los *peligros* de un *exceso* de *coacción civilizadora*. Adorno no parece contemplar, ni por un momento, la posibilidad de la música como factor de *distensión* de los males sociales. Según su criterio, la práctica musical no puede convertirse, bajo ningún concepto, en una válvula de escape como ocurre con la práctica deportiva. Es curioso como el pensar dialéctico de Adorno entorno al problema de la cultura, en el sentido de tensión entre *pérdidas* y *ganancias* queda suspendido en su crítica musical. No hay en su ideal musical una revisión crítica de los valores de la cultura

occidental en el sentido y alcance de la *Dialéctica de la Ilustración*.²⁷⁴

Otro ámbito donde se expresa a las claras el ideal musical adorniano es el de su programa para una educación musical. Así leemos en *Disonancias*, en el capítulo *Sobre la pedagogía musical*: «Si de la música ha de esperarse aún algo que contribuya al progreso (...) lo logrará únicamente al hacer visible a quién se instruya musicalmente lo que la gran música como tal es y promete, sin tomarse en principio en consideración ni a quién se instruye ni sus necesidades y carencias» (Adorno, 2009: 120). Pero, ¿qué orientación pedagógica puede obviar las *necesidades y carencias* del niño y con qué derecho? Tampoco tiene en cuenta Adorno la procedencia social de los muchachos,²⁷⁵ sus condiciones de vida, sus inquietudes, su disposición de tiempo de ocio, la disposición de tiempo de ocio de sus padres.

La crítica de Adorno a los intentos de la *Nueva Escuela* por universalizar el acceso a la música en la enseñanza pública resultan devastadora. Debemos recordar que se trata de la Alemania de posguerra y la puesta en práctica de las ideas pedagógicas de Carl Orff, nada menos. El modo en que Adorno ridiculiza los instrumentos escolares, el canto coral, los juegos infantiles a través de la música etc., revela una flagrante falta de perspectiva de lo que representa el mundo de la infancia. Sólo es válido el modelo de la *alta cultura*, el piano y el violín como instrumentos pedagógicos (no es casual que fueran estos los instrumentos en que se formó Adorno).²⁷⁶ Así queda reflejado en sus escritos:

²⁷⁴ E. Queipo de Llano y J. Noya en su dossier sobre sociología de la música (Scherzo 268, 2011: 91) han señalado una preocupación compartida entre Weber y Adorno por *los excesos de la razón occidental*. Sin embargo, en el caso de Adorno y al menos en lo que respecta a su posición musical, no parece que sintiera excesivos reparos por esa característica intensidad racionalizadora de la música culta occidental. Sus reflexiones en torno a un *exceso de racionalización* en la música son esporádicas y, en cualquier caso, quedan muy relativizadas en el contexto general de su obra caracterizada por una defensa a ultranza de un *deber ser* para la música como ideal de racionalización. Resulta muy significativo que Adorno se mostrara *menos dialéctico* en su discurso sobre la música que en su revisión crítica del pensamiento occidental.

²⁷⁵ El milagro ocurrido en Venezuela con el *sistema* de orquestas juveniles fundado por José Antonio Abreu supera, sin embargo, las expectativas de Adorno, o ¿quizás no? Habría que conocer muy de cerca los fundamentos pedagógicos aplicados pero, con toda seguridad, el sentimiento de grupo, de *pertenencia* a una comunidad forma parte, tal y como explica el propio Abreu, del éxito del *sistema*. ¿Cómo reaccionaría Adorno ante esta realidad? Para Adorno todo gregarismo entorno a lo musical queda inmediatamente anatemizado como sospechoso de fascismo y totalitarismo. Por otro lado ¿qué pensaría Adorno del hecho de incluir, en el mismo programa, la *Segunda Sinfonía* de Mahler y un *Calípo* venezolano, bailado al final por todos los músicos agitando sus instrumentos?, ¿qué pensaría Adorno de Guillermo Dudamel y su efusivo modelo de dirección?

²⁷⁶ Se revelan aquí, una vez más, las decantaciones propias del *habitus*.

Precisamente el fanatismo con el que los adeptos de la flauta dulce y del acordeón se adhieren a sus utensilios es reactivo, expresión de una terquedad, de una voluntad provocada por el Yo de cercenar lo más elevado y desarrollado, que les resulta evidente y de cuya existencia se saben bien inconscientes: «Yo no quiero ser ningún ser humano». En la predilección por el acordeón, en especial, en el que lo mecánico e inhumano se entremezclan con lo triste y sentimental, se esconde, junto al deseo de evasión de lo burgués hacia una esfera atrayente y oscura, también el anhelo de la autodegradación intelectual. (Adorno: 2009: 121).

Adorno defiende, con su característica unilateralidad, un único modo de relación con el hecho musical: «El camino, el único, es el conocimiento musical inmanente: que uno aprenda a penetrar intelectualmente en cada obra, en el modo según el cual la totalidad de su manifestación sonora se constituye como un entramado intelectual» (Adorno, 2009: 116). Su criterio pedagógico se centra en la capacidad de una representación intelectual de la música: «Su ideal sería la lectura adecuada, pero muda de la música, al igual que se da por hecha la lectura en el lenguaje escrito. En este sentido ha de pensarse antes que nada en la capacidad de leer una partitura» (Adorno, 2009: 111).

De algún modo, esta concepción de lo musical nos remite aquella máxima pitagórica que defendía: *la mejor música es la que no se escucha*, y un ideal contemplativo de lo estético, desde el desapasionamiento, definido como *ataraxia*. Así, las concepciones de Adorno transpiran una suerte de *rigorismo platónico*, la visión de la música como parte de un programa educador y civilizador. Recordemos los calificativos de Adorno dirigidos a la música de Stravinsky: *hebefrenia, primitivismo, regresión, barbarie...* ¿acaso no reflejan aquel mismo temor de Platón a la caída en un estado de laxitud moral y de exacerbación irracional de las pasiones provocado por una música inadecuada?

En *La Sociedad de la Cultura*, Arturo Rodríguez identifica una reacción defensiva de las élites culturales y el temor a una *igualación por abajo*, en el contexto de la extensión de la cultura a amplias capas de la población, en los años treinta y cuarenta del pasado siglo. Esa preocupación en torno a la *cultura de masas* llegó a Estados Unidos, en parte,

a través de la emigración de intelectuales del ámbito cultural alemán que huyen de la persecución nazi. Otro motivo de preocupación de aquellos intelectuales era: «la nueva dimensión industrial y la nueva configuración oligopolística que estaban adquiriendo en aquel momento las empresas culturales americanas (...) ese desarrollo aparecía ante sus ojos como una seria amenaza para la autonomía artística moderna» (Rodríguez, 2007: 17).

También M. Jay ha señalado el *conservadurismo cultural típico de los mandarines* como uno de los *puntos primarios* en la *constelación* del pensamiento de Adorno:

Adorno, a pesar de sus inclinaciones marxistas y modernistas, no puede ser comprendido plenamente sin la referencia al anticapitalismo romántico, a menudo de orientación regresiva, de la Alemania anterior a la primera guerra mundial. Su visceral aversión a la cultura de masas, su constante hostilidad hacia la dominación burocrática y su inmoderado rechazo de la justificación instrumental y tecnológica fueron los distintivos de una conciencia formada a raíz de lo que se ha llamado la decadencia de los mandarines alemanes. (Jay, 1988: 7).

En ese contexto, la posición de Adorno adquiere tintes dramáticos. La defensa de un *sentido ético y racional de la música* en el corazón de la sociedad de consumo aparece como una rareza anacrónica condenada, desde el primer momento, a la marginalidad. La noción de una *verdad* musical que no debe degradarse al *tráfico con lo humano* es el fondo de la cuestión. No puede haber mayor distancia entre el valor crematístico y comercial de la música en el ámbito de la industria de la cultura de masas y aquel exigido por Adorno:

Comportarse así intelectualmente, como si los seres humanos existiesen para escuchar correctamente, sería un eco grotesco del esteticismo, al igual que la tesis inversa de que la música exista para los seres humanos, promoviendo así bajo la apariencia de humanidad un pensar en categorías de intercambio por el cual todo lo existente se conoce como un mero medio para otra cosa y, vulnerando la verdad del asunto, hablar a los propios seres humanos como a ellos les gusta que se haga. (Adorno, 2009: 195).

La cuestión es profundizar en el modo en que esta posición frente a lo musical revela todo un sistema de valores. Detrás de las invectivas de Adorno y su defensa de un sentido ético de lo musical se expresa un modo de concebir la cultura, una definición del hombre y de la sociedad. Sin embargo, lo que se critica a Adorno no es que proponga un determinado ideal de la música como valor irrenunciable de la alta cultura sino que parece denigrar la existencia de todo tipo de manifestación musical que no coincida con ese rango. La pregunta, ¿hasta dónde debe transigirse en lo musical? debería formularse en su implicación antropológica de fondo, ¿hasta dónde debe transigirse con el hombre? puesto que, para Adorno, en la actitud frente a la música, se expresan aspectos esenciales de la conciencia individual y cultural.

El problema es que, en Adorno, la alternativa se plantea como un *todo o nada*, como si hubiera de elegirse entre *El arte de la fuga* o el caos de un relativismo absoluto. En la *Armonía Universal*, Javier Noya se revela frente a esa extrema dicotomía a través de la fórmula: «Ni, ni: Contra Adorno y el posmodernismo»:

La figura del gran filósofo de la Escuela de Frankfurt como intelectual e, incluso, aunque menos, como músico, es indiscutible. Pero no lo es menos su insoportable elitismo cultural, que se pone de manifiesto en su asombroso desprecio por el jazz y el rock (...) podía ser elitista porque es un intelectual y músico de primera fila. Pero, desde mi punto de vista, esto no le legitimaba para desacreditar otras culturas musicales sobre argumentos que además, en este caso, no solían ser musicológicos, sino simplemente ideológicos. (Noya, 2011: 27).

Ciertamente, la actitud de Adorno es, en general, *indisimuladamente elitista*, si entendemos por elitismo la defensa de los valores de la élite instruida. No se trata, necesariamente, de la versión más negativa del elitismo, en el sentido de tratar de obstaculizar el ascenso del nivel cultural de las masas. El *elitismo* de Adorno se define en la defensa de un *único* modelo cultural marcado por un presunto ideal de *civilización* que debe *imponerse universalmente*. El problema es que, a lo largo de su obra, Adorno se preocupa exclusivamente del *qué*, eludiendo el *cómo*. Es ese ignorar las circunstancias materiales del hombre y las múltiples realidades y contextos culturales, lo que convierte una parte fundamental de su programa en pura ingenuidad y pedantería inasumible. Podría argüirse que no le corresponde al filósofo, sino a los políticos, ocuparse del *cómo*

y que aquél debe preocuparse, únicamente, de señalar el *recto camino*. Sin embargo, todo tiene un límite y no estaría de más adecuar las exigencias y admoniciones a las circunstancias *reales*.

¿Hasta qué punto, las ideas de Adorno entorno a un *deber ser* de la música son *expresión* de los valores de una determinada capa social y de un momento histórico específico? La defensa de un *ideal civilizador*, la primacía del intelecto como modo *exclusivo* de aproximación al hecho musical son presentados como requerimiento universal, como una exigencia debida. Aparentemente, la posición que adopta Adorno es la del filósofo situado por encima de las cuitas humanas, sus juicios parecen revestidos de una *alta conciencia ética* no condicionados por intereses espurios o elementos personales, sino por la pura razón. Sin embargo, resulta imposible no advertir en su *tono irritado* o en sus reacciones desairadas, la defensa de algo considerado como *propio* que le afecta íntimamente. Cuando Adorno defiende un determinado criterio musical se desliza, a menudo, la reivindicación de su bagaje intelectual y educativo, la evocación de su propio *habitus*.

Bourdieu define el *habitus* como el *sistema de categorías, percepciones, pensamientos, acciones y apreciaciones* que el individuo incorpora a través del proceso de socialización y que condiciona sus *preferencias* y su *construcción de la realidad*. Esas *preferencias*, particularmente en el caso de las inclinaciones estéticas e intelectuales, aparecen con frecuencia, no como criterio consciente y racionalizado sino íntimamente arraigados en el inconsciente. Una opinión sobre música, un objeto decorativo, el tono de voz o el uso y pronunciación ²⁷⁷ del idioma etc., producen, en determinados individuos, una *sensación de íntimo desagrado* o de *íntima identificación*. Es, en este sentido, que Bourdieu habla de un *somatización del habitus*. Así, leemos en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*:

²⁷⁷ Adorno, tal y como se muestra en la biografía de D. Claussen, era particularmente sensible a la pronunciación y buen uso del alemán. El conocimiento y corrección en el empleo del idioma era, junto a una sólida formación cultural, una característica típica de las familias de la burguesía judía en Alemania. En muchos aspectos, el profundo conocimiento de la literatura y la lengua alemana, así como la familiaridad con los valores de la alta cultura, era asumido por el judío alemán como símbolo de su integración y reivindicación de un *status*.

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y, sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, *disgustos*, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral («es como para vomitar») para los otros gustos, los gustos de los otros. (Bourdieu, 2012: 63).

La *hipersensibilidad* frente a lo estético es un signo propio e identificativo de determinados individuos y, seguramente, de una determinada clase social. A menudo, el rechazo o adhesión a determinados criterios decorativos,²⁷⁸ las preferencias musicales, artísticas literarias o cinematográficas se *exhiben*, consciente o inconscientemente, como símbolo de pertenencia identitaria. El énfasis en el *gesto censor* en todo lo relativo a la música y el arte revela, quizás, la intención soterrada de mostrarse de un determinado modo. Hay un *juego de espejos*, el ensayo de una serie de posturas orientadas al modo en que deseamos que los demás nos perciban. Tal y como señalaba Mannheim «Nos comprendemos a nosotros mismos, en primer lugar, a través de la visión de los otros» (Mannheim, 1963: 139).

Es en la infancia donde comienzan a configurarse los criterios estéticos. Bourdieu ha señalado la importancia del *capital cultural heredado* como elemento clave para el desarrollo de un sentimiento de *seguridad* y *familiaridad* del individuo respecto a la *cultura legítima*. Resulta muy significativo, en este sentido, el modo en que Adorno alude a su infancia y a su temprana familiaridad con la alta cultura musical. Pero, no hay nada casual en estas remembranzas. Cuando Adorno evoca su infancia reclama una suerte de *pedigrí*, el *derecho a pontificar* de quien, *desde hace mucho tiempo*,²⁷⁹ está acostumbrado a lidiar con la alta cultura. Resulta muy evidente, en determinadas confesiones de carácter autobiográfico no disimulado, la nostalgia de lo propio, el

²⁷⁸ En más de una ocasión hemos presenciado ese tipo de reacciones airadas en relación a elementos muy sutiles, desde la censura por el uso de una palabra incorrecta o mal pronunciada, a la irritación por el empleo de un determinado material de *baja calidad* en la decoración del hogar. Bourdieu ha señalado en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, las relaciones entre las preferencias de los más diversos ámbitos: música, cine, fotografía, cocina... y la pertenencia a un determinado *habitus*.

²⁷⁹ En este sentido, leemos en *Improntus*: «Esa música a la que estamos habituados a llamar clásica yo la conocí de niño a través de la ejecución a cuatro manos. De la literatura sinfónica como de la camerística poco había que no hubiera entrado en la vida doméstica con la ayuda de los grandes volúmenes en formato apaisado a los que el encuadernador ponía pastas del mismo color verde» (Adorno, 2008: 325).

mundo privilegiado de su infancia²⁸⁰ que se convierte impúdicamente en el *modelo ideal*. Recordemos una de esas evocaciones:

El niño que por la noche y a hurtadillas escuche durante media hora en su dormitorio la música de cámara que los adultos ejecutan en la sala de estar penetrará con mayor profundidad durante este tiempo robado al sueño en las arcanas células de la música, que si se organizase durante años su actividad en círculos de intérpretes. Dado que hoy tenemos que contar con que los padres mismos ya no son capaces de interpretar música a un nivel dignamente humano, aunque posean cierta sensibilidad para la música y quieran estimularla en su hijo y que éste la sienta, pueden como remedio echar mano de los discos. (Adorno, 2009: 125).

No parece necesario hacer notar que ese *niño* es, obviamente, Adorno. Ese contacto con la música de cámara, a lo largo de la infancia, se invoca como una *ventaja* frente a todos aquellos que no disfrutaron de esa experiencia. Es decir, el *habitus familiar*, se convierte no sólo en un privilegio distintivo sino en la garantía de una *competencia* a la hora juzgar y comprender la música. De nuevo percibimos esta relación en las siguiente confesión:

Recuerdo el momento de mi más tierna infancia- hubo de ser entre los seis o siete años-, cuando interpreté la transcripción para violín de una pieza lírica de Grieg, cuyo título era, según creo, Arietta. La pieza concluía en la parte incorrecta del compás. Todavía me acuerdo con exactitud de cómo me molestó, anticipándome a la reacción del oyente adulto de un concierto frente los finales de las piezas modernas; de mi sentimiento de insatisfacción, aunque percibí al mismo tiempo el estímulo de lo abierto y de lo inconcluso de una pequeña pieza cuyo sonido se iba perdiendo en algo vago e incierto, y, una vez recuperada la alegría, esta prevaleció de todo punto sobre la desazón inicial. (Adorno, 2009: 124).

²⁸⁰ Tal y como señala M. Jay: «La vida familiar del joven «Teddie» estuvo confortablemente protegida, tanto económica como culturalmente, de la forma en que sólo podía estarlo la de un niño perteneciente a la alta burguesía europea en los años anteriores a la primera guerra mundial. Desde todos los puntos de vista, su niñez le proporcionó un modelo de felicidad cuyo recuerdo le sirvió de patrón con el que mediría todas las desilusiones posteriores» (Jay, 1988: 16). D. Claussen matiza esa pertenencia de Adorno a la *alta burguesía*: «...los Wiesengrund pertenecían a la pequeña clase media, que por entonces se hallaba en pleno proceso de desarrollo, pero no eran en absoluto una de las familias ricas de la ciudad...» (Claussen, 2006: 37).

Se percibe, claramente, la nostalgia de ese *mundo de ayer*²⁸¹ añorado, en que la música formaba parte esencial de la educación burguesa: «El objetivo de la educación musical ya no es “substantial”, ni está presente sin problemas en toda clase de actividad musical, como lo estuvo hasta entrado el siglo XX, cuando los niños de la burguesía media y alta aprendían violín o piano porque la capacidad de tocar las sonatas de Mozart o de Beethoven era altamente reconocida en el seno de un mundo educativo ya entonces cuestionado» (Adorno, 2009: 114).

En *Disonancias*, escribe Adorno: «El hombre que va silbando ruidoso y triunfante en el metro el tema del movimiento final de la Sinfonía de Brahms no tiene otra relación que con los escombros de aquella» (Adorno 1995: 28). Pero, ¿dónde está el problema en que alguien silbe en el metro una melodía de Brahms?, ¿qué es lo que molesta tanto Adorno?, ¿es el hecho de que se silbe a Brahms, que se haga en el metro, o el modo particularmente *ruidoso y triunfante*? Adorno disfraza de preocupación por lo que el considera una recepción *deficiente*²⁸² de la obra de Brahms lo que, en realidad, tiene mucho de puro *prejuicio*. Lo que molesta a Adorno es, quizás, el modo *exhibicionista* en que el individuo del metro se ha apropiado de *su Brahms*, le irrita que un individuo *se de el tono* silbando a Brahms, ¿con qué derecho? Resulta muy significativo el modo completamente distinto, infinitamente más comprensivo, en que U. Ecco reflexiona frente a un hecho casi idéntico.²⁸³ En *Apocalípticos e integrados* leemos:

²⁸¹ *El mundo de ayer*, es el título de la nostálgica remembranza de Stefan Zweig sobre la desaparición de la vida y la cultura burguesa anterior a la Gran Guerra y la crisis de los años veinte y treinta. Un mundo que aparece, inevitablemente, como referencia en la memoria de Adorno.

²⁸² D. Fischerman ha criticado ese hábito, tan adorniano, de juzgar los diversos modos en que el prójimo se aproxima a la música: «aceptando que ciertas formas de recepción son más ingenuas o superficiales que otras, nadie parece tener demasiado derecho a legislar sobre ellas o a catequizar sobre cuestiones que, en última instancia, corresponden exclusivamente a decisiones del oyente. Existe la posibilidad de que un receptor vaya, poco a poco y a medida que su propia familiaridad con el lenguaje lo permita, desplegando las distintas capas de esa cebolla, o de que disfrute durante toda su vida con la misma y única primera capa (también, desde ya, existirán los receptores que decidan que esa cebolla no les interesa en absoluto y los que ni siquiera lleguen a conocer su existencia). ¿Quién y desde dónde puede asegurar que uno es mejor que otro?» (Fischerman, 2002: 142-143).

²⁸³ En un sentido análogo afirma U. Ecco: «me rebelo contra un moralismo en nombre del cual tendría que poner el grito en el cielo por el hecho de que mi portero lea a Balzac de tal o cual manera» (Eco, Goldmann y Bastide, 1974: 55).

El hombre que tararea una melodía de Beethoven porque la ha oído en la radio, es un hombre que, aunque sólo sea a nivel de la simple melodía, se ha acercado a Beethoven (no puede negarse que a este nivel se manifiesta ya, en medida simplificada, la legalidad formal que rige en los otros niveles, armónico, contrapuntístico etc.; la obra entera del músico) mientras que semejante experiencia, en otros tiempos, estaba sólo reservada a las clases privilegiadas; muchos de cuyos miembros, aún sometidos al ritual del concierto, gozaban de la música sinfónica al mismo nivel de superficialidad. (Ecco, 2004: 55).

Pero, ¿cuál es el origen de este *sentimiento patrimonial*²⁸⁴ respecto a los bienes culturales?, ¿guarda este sentimiento posesivo alguna relación con la infancia? En más de una ocasión hemos observado, a lo largo de nuestra vida privada y como docente en el ámbito de la enseñanza musical, cómo se desarrolla en el niño un especial sentido de *posesión* con respecto a una obra musical. Éste no tolera que nadie, salvo él, escuche o cante *su melodía*, detesta que los demás enjuicien positiva o negativamente aquello que considera *suyo* y deseará estar solo en el momento de escucharla.

La opinión no coincidente con respecto a la valoración de una obra musical o literaria puede hacer cambiar, de un modo irreversible, la opinión que uno se ha forjado sobre otra persona. El juicio estético es, muy a menudo, la llave para la admisión en el círculo social deseado o la excusa perfecta para la exclusión. Este fenómeno de exclusión o admisión en el grupo, en relación a las preferencias musicales, se da en todos los ámbitos culturales de un modo u otro y, muy particularmente, entre la juventud. A menudo, el joven oculta sus preferencias por un determinado grupo o solista de música rock y pop, temeroso de no ser *bien recibido*. El individuo percibe el riesgo y las connotaciones de sus valoraciones y opta, a menudo, por el enmascaramiento. Por este motivo, no siempre resulta fácil un enjuiciamiento desprejuiciado en relación al arte y la música.

²⁸⁴ El breve texto *Defensa de Bach contra sus entusiastas* anuncia, ya en el título, esa irritación, tan propia de Adorno, ante un modo *exaltado* de gozar de la música por parte del prójimo. Ese mismo sentimiento de posesión exclusiva de los bienes culturales aparece en la novela *Maestros Antiguos* de T. Bernhardt. Así se expresa el personaje de Reger, el erudito musicólogo de gustos tan próximos a los de Adorno y tan dado a las ambigüedades: «...probablemente padezco también lo que yo llamo egoísmo cultural, quiero, en lo que al arte se refiere, tenerlo todo para mí solo (...) Me gustaría creer que Goya pintó para mí solo, que Gogol y Goethe escribieron para mí solo, que Bach compuso para mí solo. Como eso es un error y, por añadidura, una bajeza abismal, en el fondo soy siempre infeliz... » (Bernhardt 1991: 159-160).

Un fenómeno curioso en relación a la *hipersensibilidad* o *intolerancia estética* y que debe atribuirse, en especial, al tipo culturalmente privilegiado que hemos ejemplificado en la figura de Adorno, es que *no concede a los demás lo que se concede a sí mismo*. Si otro manifiesta placer al escuchar determinada música ligera o transige, en un momento de distensión, con una obra blanda y edulcorada, ello se debe, indefectiblemente, a su propia vulgaridad y deficiencia de la que no puede desprenderse. Sin embargo, cuando lo mismo le sucede a él, debe asumirse como muestra de su espíritu libre y desprejuiciado. Una de las características esenciales del prejuicio estético, socialmente mediado, es que nos molesta terriblemente en los demás aquello a lo que nosotros mismos nos autorizamos, y atribuimos, invariablemente, una causación social en las muestras de *mal gusto del otro*.

La figura del *purista dogmático* forma parte de esta casuística. Su *intransigencia* puede tener *orígenes sociales* muy heterogéneos. Aquellos individuos educados en un entorno familiar, cuyo contacto con la *cultura legítima* forma parte de los hábitos cotidianos desarrollan, a menudo, un intenso sentido de propiedad sobre todo aquello que, de algún modo, representa su herencia sentimental y educativa. Pensemos en el caso de Adorno educado por su madre y su tía en un ambiente especialmente protector.²⁸⁵ Sin embargo, también el individuo cuyo entorno no ha favorecido el acceso a la cultura y que ha adquirido su formación a base de empeño y esfuerzo personal, puede desarrollar posiciones igualmente dogmáticas e intransigentes respecto a los bienes culturales. Éste identificará la *cultura* con su nuevo *status*, con su *nueva piel*. Para él la *cultura* simboliza la superación de todo aquello que ha dejado atrás y a lo que no desea volver. Se decantará, invariablemente, por la máxima dificultad y exigencia en lo musical y se identificará plena y fanáticamente con todos aquellos valores y estereotipos de la alta cultura. Quizás Schönberg se aproxime a este segundo *tipo*.²⁸⁶

²⁸⁵ D. Claussen ha señalado la conciencia del propio Adorno respecto a la trascendencia de su infancia: «*se refiere a la infancia como "aquello que determinó mi especificidad hasta en lo más íntimo"*» (Claussen 2006: 31).

²⁸⁶ En *Prismas*, Adorno señala el origen modesto de Schönberg, el carácter semiautodidacta de su formación y cómo «No habían sido los padres los que le pusieron ante la música, sino que el mismo se la puso...» (Adorno 1962: 160). Efectivamente, es sabido que Schönberg no se formó en ningún conservatorio y su aprendizaje fue, a pesar de la guía de Zemlinsky, fruto de un esfuerzo en solitario. Quizás esa *posición externa*, al menos al principio, condicione su orientación por un lenguaje musical y un discurso estético en que se realiza una continua ostentación de rigor y conocimiento del oficio. Para P. Bourdieu, el carácter autodidacta de la formación en aquellos individuos de origen humilde, condiciona su relación con la cultura y el modo en que son percibidos por los poseedores de la cultura legítima: «El autodidacta a la antigua

Uno de los aspectos más discutibles de la reflexión musical adorniana es el modo *arbitrario* en que juzga el valor de obras y compositores. Resulta muy evidente su sesgo a la hora de interpretar la evolución del lenguaje musical hasta la consecución de las vanguardias siempre decantado por una determinada línea evolutiva de la tradición alemana.²⁸⁷ E. Fubini ha criticado esa parcialidad del canon adorniano²⁸⁸ y su interpretación de la historia de la música:

Podríamos encontrar en Adorno otros muchos *olvidos*, olvidos ciertamente no causales, sino atribuibles al hecho de que su concepción de la música occidental y, en concreto de las vanguardias, el siglo XX, lógicamente, tiende a subrayar ciertos recorridos, como los que se han indicado antes, [se refiere a «la genealogía que, a partir de Wagner, a través de Mahler, Schönberg y la escuela de Viena, llega hasta Webern y al postwebernismo con la escuela de Darmstadt y a la serialidad integral»] y a poner otros entre paréntesis. (Fubini, 2004: 20 y 21).

Cabe sospechar, en la defensa adorniana de los compositores de la Segunda Escuela de Viena, cierto interés de *grupo cerrado*. Se diría que hay un programa de deslegitimación de todos aquellos compositores que le disputan la primacía de la vanguardia alemana y de la música occidental. Quizás Hindemith y Stravinsky fueron las principales víctimas propiciatorias. Éste parece el sentido de la acusación de Eugenio Trías, cuando habla de *mala fe*, por parte de Adorno. Tal y como señalaba Dahlhaus

usanza se definía fundamentalmente por una reverencia respecto a la cultura que era efecto de una exclusión a la vez brutal y precoz, y que conducía a una devoción exaltada y mal orientada, y por ello destinada a ser percibida por los poseedores de la cultura legítima como una especie de homenaje caricaturesco» (Bourdieu, 2012: 95).

²⁸⁷ Ciertamente, esa decantación se extiende mucho más allá de las vanguardias. Recordemos, en este sentido, los juicios de Adorno respecto a Dvorak, «ideal de músico aficionado» (Adorno: 2009, 75), Tchaikovsky, que presenta «modos de composición planos, torpes y llenos de remiendo» (Adorno, 2009: 99), Puccini, al que asimila prácticamente con la «música ligera» (Adorno, 2009: 200), o el caso de Sibelius ya señalado. Curiosamente, muchas de las valoraciones esgrimidas parecen muy próximas a aquella *prohibición civilizadora del sentimiento* adjudicado al *oyente resentido* y a los prejuicios propios de una moral puritana proyectada sobre la música. Por otro lado, se da aquí un elemento típico del contexto cultural alemán que ve en la influencia musical de Francia, Italia y los países eslavos, la incursión de elementos extraños a la *alta cultura musical* que es, en el fondo así lo piensan, exclusivamente alemana.

²⁸⁸ El propio Boulez criticó severamente la perspectiva sesgada de Adorno reivindicando la figura de Debussy como gran precursor de la vanguardia.

respecto de Webern, el poder de un sector minoritario de la crítica fue suficiente para promover a determinados compositores por encima del público y la recepción general.

Veámos, a lo largo del capítulo cuatro, cómo era habitual entre la intelectualidad alemana, la conciencia de una superioridad intrínseca de la música alemana. Adorno,²⁸⁹ pese a su orientación cosmopolita en otros temas, no era una excepción. T. Marco ha visto un rasgo de nacionalismo, precisamente, en la crítica adorniana a Stravinsky:

Pero este antagonismo, [Schönberg vs Stravinsky] que fue real, fue elevada a categoría de mito por el más desafortunado de los libros de un filósofo tan agudo y tan versado en música como era Adorno, la *Filosofía de la Nueva Música*, donde se demoniza a Stravinski en loor (bastante retorcido, por cierto) de la Escuela de Viena. Uno no puede más que lamentar el patinazo de una gran mente y, sobre todo, el sorprendente tufillo nacionalista alemán que ello desprende, sobre todo tratándose de un gran filósofo y de orientación marxista. Y, además, a las alturas del siglo XXI, nadie puede negar que Stravinski fue un gran compositor, para muchos (entre los que no tengo inconveniente en incluirme) el más grande del siglo XX. (Marco, 2001: 128).

²⁸⁹ En *Figuras sonoras*, Adorno proclama la seriedad y rigor con que en Alemania se contempla la música, a diferencia de lo que ocurre en otras latitudes: «... la diferencia enfática de nivel, en la música superior y la inferior, es específicamente alemana y ajena a los países latinos. Allí no hay siquiera una palabra para kitsch. En todo caso, hasta hace poco allí no se separaba tan rigurosamente entre la función social del arte y la autónoma, en general no se tomaban el arte acérrimamente en serio como nosotros» (Adorno, 2006: 57).

5.4 Sospecha del dodecafonismo.

Por algún motivo, en determinados círculos, todavía hoy sigue resultando mal recibida cualquier tipo de revisión crítica del dodecafonismo. En líneas generales, tanto la fase del *atonalismo libre* inicial como la posterior sistematización dodecafónica, gozan del halo de heroísmo y prestigio que se concede, en la historia del s. XX, a todo movimiento innovador y de ruptura. Por otro lado, el modo en que se presentó la vanguardia vienesa como estética *antiburguesa*, la posterior persecución por el nazismo y su calificación como *música degenerada* ²⁹⁰ llevó, en determinados momentos, a identificarla como una suerte de movimiento de liberación, como paradigma de la lucha frente al fascismo (a pesar de que éste surgiera más tarde), el conservadurismo y el autoritarismo. Sin embargo, la razón principal de la dificultad para una crítica constructiva del dodecafonismo sigue siendo el modo *ambiguo*, ocasionalmente *críptico* y *coactivo* en que se argumentó su defensa.

Ya hemos comentado, en el capítulo dos, los aspectos esenciales de esa ambigüedad en el dodecafonismo capaz de presentarse, a un tiempo, como *ruptura* y *tradición*, como *expresivo* y *constructivo*, como *objetivo* y *subjetivo*, como fruto del *cálculo* o la *inspiración*, como labor absolutamente *consciente* o como emanación del *inconsciente*. Tampoco ayudó en nada Adorno, que no dudaba en valorar como elemento positivo de la creación shönbergiana aquello mismo que utilizaba para criticar a otros grandes compositores y, especialmente, a los grandes rivales de la vanguardia vienesa. Respecto a la comparativa de Adorno entre Schönberg y Stravinsky ha señalado Armendáriz:

Lo que más extraño resulta en la lectura de Filosofía de la nueva música es un difícil decisionismo en la valoración. Se repiten paralelismos entre Schönberg y Stravinski, pero fenómenos similares son valorados de modo totalmente diferente en ambos compositores. Hemos visto que Adorno interpreta la renuncia de Stravinski a una forma musical dinámica como una regresión, pero también de la técnica dodecafónica se dice que «en el conjunto

²⁹⁰ Tal y como señala H.H. Stuckenschmidt: «El 22 de mayo de 1938 se inauguraba en Düsseldorf la ominosa exposición «música degenerada», entre cuyas cabezas Schönberg ocupaba un lugar prominente» (Stuckenschmidt, 1991: 360).

de la variación, apenas nada varía» (PnM 94), sin que eso suponga un juicio negativo. Se compara la inexpresividad de la música de Stravinski con la frialdad emotiva de los esquizofrénicos (PnM 155); por el contrario, en el capítulo sobre Schönberg su inexpresividad es signo de la música moderna. (Armendáriz, 2003: 99-100).

No podemos olvidar que Adorno fue capaz de construir una aguda crítica del dodecafonismo, pero ésta queda oculta y disimulada en la orientación general de su ideal musical.²⁹¹ Su concepción intelectual de la música y la insistencia en la imbricación *orgánica* de la *forma*, parecen especialmente afines a la técnica dodecafónica. En otras palabras, cuando Adorno critica al dodecafonismo *no es del todo creíble*, pues toda su concepción musical parece destinada a legitimarlo.²⁹² Por último, como ya hemos señalado, hay tantos dodecafonismos como compositores y tantas valoraciones e interpretaciones como críticos y musicólogos.

Sin embargo, de todo ese marasmo y confusión emergen, con la suficiente claridad, determinados aspectos. Pese a todos los matices, hay en la propia conformación del método dodecafónico de composición, una tendencia a priorizar la *forma* por encima de lo *expresivo* y la apelación a una recepción más intelectual que emotiva. En este sentido, el dodecafonismo representa el paradigma de *música difícil*, de cierto regodeo en lo hermético y una clara apuesta por el *círculo cerrado*. Ya hemos ilustrado la actitud de Schönberg, Berg y Webern respecto al público y la relativa

²⁹¹ Hay una cierta incongruencia entre las *preferencias personales* de Adorno y su teorización de lo musical. Si parece que fue la fase del *atonalismo libre* la que más apreciaba Adorno, no hay duda de la *adecuación de sentido* entre sus disertaciones respecto a un *deber ser* musical y el dodecafonismo.

²⁹² Armendáriz ha comentado, respecto a esa crítica adorniana al dodecafonismo: «...a partir de 1940, Adorno empezó a mantener una actitud crítica respecto al dodecafonismo, que se ve también en su colaboración con Thomas Mann en Doktor Faustus. La crítica adorniana al dodecafonismo es mucho más compleja y rica de a lo que habitualmente queda reducida, al considerarla meramente como una crítica a su carácter sistemático. Evidentemente, tal crítica se da, pero pierde gran parte de su contenido si se la aísla. La crítica de Adorno al dodecafonismo no es monolítica, sino que revela en un plexo, una constelación, de la que no debe absolutizarse ninguno de sus elementos» (Armendáriz, 2003: 286). Siendo cierta esta valoración, no lo es menos la responsabilidad de Adorno en esa recepción fría o poco atenta a su crítica del dodecafonismo. El problema, por otro lado, es que somos incapaces de asumir el método expositivo de Adorno, siempre reacio a cualquier tipo de conclusiones definitivas, salvo en unos pocos elementos invariables. Todo queda irresuelto como tensión dialéctica. Nuestra necesidad de conclusiones, afirmaciones o negaciones, no acepta ese juego infinito de ambivalencias y matizaciones. Por eso optamos siempre por una lectura parcial de ese *plexo*.

comodidad en la que se movían frente a ese rechazo. En el dodecafonismo se dan cita todos los elementos que conforman aquel *torremarfilismo* musical que determina la posterior evolución de una parte esencial de la música de vanguardia.

Es en ese *torremarfilismo*, en esa impostación de pureza y radicalidad incorruptible donde reside nuestra principal sospecha del dodecafonismo. Se diría que una parte fundamental de la orientación idiomática de la vanguardia vienesa está sujeta al lema: *nosotros más que nadie*. Por otro lado, hay una evidente apelación a la música como *conocimiento*, sólo accesible a los miembros del círculo de iniciados. Es a través del exceso y exacerbación de estos dos elementos, la *invocación a una actitud moral* y la *apelación al conocimiento*, como el dodecafonismo vertebraba un discurso inevitablemente *coactivo e ideológico*.

En *El alma de Hegel y las vacas de Winconsin*, Alessandro Baricco trata de valorar esa tendencia de la vanguardia musical al cultivo de un lenguaje cada vez más hermético y distanciado de la sociedad:²⁹³

Proliferan las composiciones construidas sobre autorregulaciones sofisticadísimas, verdaderos virtuosismos de aritmético cerebralismo. No es el caso de sopesar aquí su pertinencia o valor. Lo que cuenta es recordar cómo todo esto representa, para el público, un universo sumergido e inalcanzable. El compositor, en su laboratorio, se mueve en un universo organizado que conoce perfectamente porque él mismo lo ha creado. Y es presumible que, al componer, utilice una dialéctica de previsión y sorpresa para él claramente perceptible. Pero el que escucha no sabe nada de eso. Y aunque se tomara la molestia de leer en el programa de mano las elaboradas notas de método redactadas por el autor (a menudo más fascinantes que el escuchar la música, siendo esto un absurdo entre otros de la música contemporánea) no tendría el tiempo material para poder adoptar ese universo sonoro e intentar orientarse en él. No es una cuestión de sus limitaciones o de su ineptitud. Se le está pidiendo, simplemente, lo imposible. La ruptura entre él y esa música es inevitable, indudable y absolutamente prevista. (Baricco, 2000: 53).

²⁹³ Como ya hemos señalado anteriormente, cualquier mínimo recorrido histórico aporta ejemplos de episodios de un arte *deliberadamente* difícil dirigido a unos pocos. Guillaume de Machaut en el *Ars Nova*, el *ars subtilior*, exportado desde Francia a las cortes de Navarra y Aragón, los contrapuntistas flamencos desde Dufay a Sweelinck, el Bach de la *Sociedad Mizler*, el Beethoven de la *Grosse Fuge*... Pero, ¿hasta qué punto pueden estos ejemplos equipararse a la revolución idiomática llevada a cabo por la Segunda Escuela de Viena?

La cuestión es que, desde la perspectiva de los compositores y de una parte de la crítica, es el público el único responsable de esta situación. Su pereza, conformismo e ignorancia ²⁹⁴ le hacen incapaz de aceptar las nuevas propuestas de la vanguardia. En palabras de Baricco: «Desde siempre, sin embargo, se le quiere hacer creer [al público] que es sólo una cuestión de vagancia y de provisional insuficiencia cultural. Se le culpabiliza y se le deslumbra con la promesa de que si se aplica entenderá» (Baricco, 2000: 53-54). Desde nuestro punto de vista, no cabe duda de que hay un elemento de conformidad en todos nosotros y que, a menudo, nos resistimos a asumir las innovaciones, la cuestión es, sin embargo, ¿hasta qué punto se puede utilizar siempre y en todos los casos ese argumento de la falta de preparación y conocimiento?

Sin duda el dodecafonismo se ha beneficiado por el hecho de presentarse como *escritura docta*, como composición rigurosa y difícil en la tradición del contrapunto y la escritura canónica. Tal y como señala Adorno en *El compositor dialéctico*: «A la música que pretenda legitimidad se le debe exigir lo que podríamos llamar un carácter de conocimiento (Erkenntnischarakter). En el ámbito de su propio material, esta música debe formular claramente aquellos problemas que el material –que no es nunca un material natural, sino producido social e históricamente- le plantee» (citado en Gómez, 1998: 63). Esa misma idea aparece en *Filosofía de la nueva música*: «Con la hostilidad hacia el arte la obra de arte se aproxima al conocimiento. Desde el principio, la música de Schönberg gira en torno a éste, y de siempre fue esto más que la disonancia lo que chocó a todos: de ahí las protestas de intelectualismo» (Adorno, 2003: 112). A nuestro juicio, esta observación es extraordinariamente certera. Al dodecafonismo no se le critica tanto por su *experimentalismo sonoro*, sino por el modo *pedante y falsamente erudito* con que trata de legitimarse.

²⁹⁴ Esta relación *asimétrica* con el público ya fue descrita por Ortega y Gasset como característica del arte y la música en el tránsito de los siglos XIX y XX. Así queda reflejado en *La deshumanización del arte*: «... lo característico del arte nuevo, “desde el punto de vista sociológico”, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden. (...) El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra» (Ortega, 1987: 51).

Se diría que, en el dodecafonismo, *el conocimiento aparece como coartada* como si tratara de compensar la *insuficiencia* del discurso estrictamente sonoro. El dodecafonismo parece legitimarse más en su apelación a *valores de prestigio*, como la invocación a Bach y a la tradición de la escritura canónica, que en tanto *materialización musical*. De algún modo, las connotaciones de carácter filosófico, estético e ideológico²⁹⁵ adquieren una relevancia mayor que la obra musical misma. Parafraseando a Baricco, parece como si el dodecafonismo dependiera demasiado del *programa de mano* para su propia aceptación y comprensión. Es todo ese *orden colateral* de ideas y valores lo que justifica el dodecafonismo y no tanto su discursividad sonora.

Esta lectura del dodecafonismo no debería interpretarse, de un modo negativo, como un *ataque a la razón* o al *conocimiento* en el sentido expresado por Blanca Muñoz en su libro *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*: «Se calificará, por ende, a la razón como «facultad fría y calculadora». Despiadada ante los sufrimientos e inconciliable con lo humano. La denigración de lo intelectual y de la facultad de autorreflexión se va a convertir en una constante ideológica que llegará hasta nuestros días» (Muñoz, 2005: 36-37). No se trata aquí de un ataque a los ideales de la Ilustración o de una crítica desde una óptica posmoderna. Lo que se denuncia no es el *conocimiento* o la *razón*, sino su *uso estratégico, sesgado y coercitivo*. Lo primero que debería ponerse en tela de juicio es la propia categoría de *conocimiento* aplicado a lo que, en el fondo, no son sino criterios estéticos subjetivos. En otras palabras: ¿dónde reside la *racionalidad* y *necesidad* del dodecafonismo?

El problema se encuentra en la ambigüedad del propio concepto de *racionalización musical* y sus concomitancias con el concepto de *razón* y *racionalidad*. La historia de la *racionalización musical* debería entenderse como una evolución en el *control consciente* de los parámetros musicales, es decir, como proceso imparable de *sistematización, cuantificación* o, dicho metafóricamente, de *desencantamiento de la música*. Esa *racionalización* no implica, necesariamente, una adecuación entre el *orden subjetivo* y un presunto *orden natural y universal* al que parece remitirnos, inevitablemente, el

²⁹⁵ Esta irrefrenable tendencia a la *ideologización* no es privativa de la Segunda Escuela de Viena. En *¿Qué es la estética?*, M. Jiménez habla de un *giro político de la estética* en el contexto de las vanguardias de los años veinte y treinta: «El compromiso de los artistas de vanguardia en las disputas ideológicas, desde hace ya dos decenios, prueba que el arte ha dejado de ser una actividad inocente, objeto de puras especulaciones metafísicas» (Jiménez, 1999: 253). Recordemos, en este sentido, el programa *político* de la *Gebrauchsmusik* y su voluntad de someterse a una *utilidad social*.

concepto de *razón*. Ya hemos visto, por otro lado, como el propio Weber reconoce la incursión y reminiscencia de elementos subjetivos e irracionales en el propio proceso general de racionalización. Así, toda *sistematización-racionalización* del material musical no es *necesariamente* válida o legítima desde el hipotético punto de vista de la *razón*. Esa confusión entre *razón* y *racionalización* es lo que lleva a interpretar como *racional* lo que en el fondo no es más que una sistematización *subjetiva y arbitraria* sujeta a la contingencia histórica.

Si hay una constante en el ideal musical adorniano, es el modo equívoco en que presenta el principio de *coherencia lógica del material musical* como una exigencia ética y racional. Es decir, Adorno convierte en *deber ser*, lo que no es más que la concepción de una línea muy concreta del desarrollo histórico de la música culta de occidente; aquella que se decanta por Bach *antes que Vivaldi*, por Beethoven *antes que Rossini*, por Brahms *antes que Tchaikovsky*, por Wagner *antes que Puccini*, por Schönberg *antes que Stravinsky*. Por otro lado, toda la reflexión musical de Adorno parece orientada desde la presunción de un criterio de validación *objetivo* para la composición musical. Podría decirse que Adorno trata de *ontologizar* la música a partir de una serie de principios de índole esencialmente *formal*, de una *presunta* bondad de la *factura técnica*.²⁹⁶ Adorno mantiene un prejuicio insalvable respecto a lo que considera como música *no docta*. La estrechez de su mirada consiste en aceptar como únicos criterios normativos los establecidos por la tradición *culta*. Esa adhesión a un *único canon de corrección* implica, *consecuentemente*, la visión peyorativa del jazz y de la música popular.²⁹⁷ Convertir las reglas de la *composición docta* en único criterio de validez parece un despropósito, más aún si se tiene en cuenta el cambio perpetuo de las reglas compositivas en el propio ámbito de la tradición culta.

²⁹⁶ En *Disonancias*, Adorno fundamenta su crítica a las *canciones de moda*, en determinados *errores de escritura* y en lo que considera una deficiente factura compositiva: «Hablamos de falsas relaciones, de incorrectas duplicaciones de terceras, de quintas y octavas paralelas y de ilógicas conducciones de las voces sobre todo en el bajo. Uno podría adscribir las antes que nada a aficionados (...) así como los editores no mostrarían al mundo una carta sin ortografía, sería igualmente impensable que publicasen incontroladamente versiones de aficionados sin estar bien aconsejados por expertos en la materia» (Adorno, 2009: 40). Sin embargo, no puede olvidarse que los criterios normativos a los que apela Adorno forman parte de un paradigma musical muy concreto, el de la tradición culta occidental. Éstos no son necesariamente válidos para otros ámbitos o contextos musicales.

²⁹⁷ Recordemos, en este sentido, aquella apreciación de Gracyk comparando la crítica de Adorno respecto al jazz con la absurda pretensión de juzgar una película de Buster Keaton desde los criterios de la *Poética* de Aristóteles.

El problema no reside, una vez más, en una apelación al *conocimiento* sino, más bien, en una utilización *coactiva* e *ideológica* del conocimiento. Es decir, la pretensión de que *todo aquello que no se someta a estos criterios de racionalidad musical*, es sinónimo de *ignorancia, barbarismo, ebefrenia, incultura, falsificación, comercialización* etc. Es una impostura el modo en que Adorno recurre al *argumento de autoridad*, tanto si es para criticar al jazz, las canciones de moda o cualquiera de los compositores destinatarios habituales de sus imprecaciones. Es la *arbitrariedad* lo que se critica en Adorno, la sospecha inevitable de que no mide a todos con el mismo rasero y el modo manipulador en que nos remite, a conveniencia, a todo tipo de *criterios de autoridad*.

Tratemos, por último, de sintetizar la secuencia de nuestra *sospecha* del dodecafonismo y de ese *ideal absoluto* de lo musical como *polo puro* de una *racionalidad ética*. *¿Quid prodest?*, ¿a quién beneficia esa permanente apelación a una *actitud* ética por parte del compositor?, ¿a quién beneficia la sempiterna alusión a la estructura, la coherencia formal, el rigor en la escritura?, ¿qué música se cree defender cuando se invoca el conocimiento, o mejor, *un conocimiento* asociado al máximo referente de la composición docta: el último Bach y la escritura canónica? Por otro lado, ¿qué sentido tiene admitir un *único criterio* de validez?, ¿por qué la atonalidad es la *única solución* legítima, la única propuesta válida a esa presunta crisis de la tonalidad?

La respuesta aparece sin tapujos en *Schönberg and his school* de René Leibowitz. Primero se evoca la rectitud moral del compositor como valor fundamental e irrenunciable que consagra el *verdadero* valor de la música para, acto seguido, anunciar la consecuencia obvia: sólo *nuestros tres músicos* (siempre el maestro Schönberg *por encima* de Berg y Webern) son merecedores de la alta distinción de *genios de nuestro tiempo*. A su lado, los méritos de los Strauss, Stravinsky, Prokofiev, Bartok, Ravel, Ives y un larguísimo etcétera, palidecen:

In my opinion the true artist is the one who not only recognizes and becomes completely aware of the deepest problems of his art, but who also proceeds to their solution with the utmost integrity and with uncompromising moral strength. (...) I find the fullest development of this attitude only in our three musicians, whom I consider the only musical geniuses of our time. (Leibowitz, 1979: XVI).

En el contexto cultural alemán y austríaco de los años veinte, la crítica al modernismo o *jugendstil* y las posiciones contra el posromanticismo musical como reflejo de la *decadencia* burguesa, procedían de una *nueva intelligentsia* que luchaba por derrocar las viejas instituciones conservadoras. Pero, ¿acaso no estaba integrada esa *intelligentsia*, mayoritariamente, por individuos pertenecientes a la burguesía instruida? La lucha entre la *tradición cultural burguesa* del s. XIX y la vanguardia se desarrolla en *clave interna* de la propia burguesía.²⁹⁸ En pocos lugares encontramos una casuística de valores éticos y estéticos tan *burgueses* como la que aparece en las reflexiones musicales de Adorno, Schönberg o Webern. Ya hemos señalado, en el capítulo tres, el carácter típicamente *burgués* de la *crítica a los valores burgueses*. Claro que hay una crítica a los valores tradicionales en la música y en el arte pero ésta no se desarrolla desde una posición social marginal.²⁹⁹

En aquel contexto cultural alemán de las primeras décadas de los años veinte, la competencia entre las diversas estéticas musicales fue una lucha por la preeminencia social y la legitimidad intelectual. No podemos olvidar el extraordinario valor simbólico de la música y su imbricación con los ideales de la *Kultur*. Una posición de primacía al frente de la vanguardia musical era un lugar codiciado por muchos. Sólo así puede entenderse la acritud de los sectarismos, las críticas y las posiciones irredentas. Es en este sentido que los posicionamientos estéticos respecto a la música están cargados de connotaciones ideológicas y políticas. Ya hemos comentado el modo en que el lenguaje y la terminología de la vanguardia vienesa está saturada de implicaciones políticas: *emancipación* de la *disonancia*, *democratización* de los doce sonidos, final de la *jerarquía* tonal... Se proyectan, por otro lado, mil y una analogías entre la orientación musical estética y la orientación política y de pensamiento. Para Adorno, Schönberg es el *progreso*, Stravinsky es la *restauración*, Strauss *el rico aburguesado*, Hindemith un *reaccionario*. Todo parece asociado a criterios de legitimación ideológica, a actitudes conservadoras o progresistas. Fubini ha señalado respecto de Adorno: «ningún musicólogo había intentado jamás captar, con tanta profundidad y agudeza como lo hizo él, los nexos que ligan estrecha y dialécticamente la música con el mundo de la

²⁹⁸ D. Claussen señala «la crítica del idealismo como la ideología burguesa par excelente. Pero esta crítica no se realiza desde fuera, sino desde el interior de la misma existencia burguesa» (Claussen, 2006: 104).

²⁹⁹ Recordemos que el propio Schönberg se reconocía como *burgués* y tanto Berg como Webern provenían de un entorno social y cultural privilegiado.

ideología» (Fubini, 1991: 415). Sin embargo, al mismo tiempo, nadie ha proyectado sobre sus reflexiones, valoraciones y censuras, tanta carga ideológica como Adorno.

No parece aventurado afirmar que una parte importante de los escritos musicales de Adorno y, de un modo todavía menos disimulado, los de R. Leibowitz, están orientados, *estratégicamente*, a la defensa de los miembros del círculo de Viena. Esta actitud no es censurable si se es ecuánime respecto a los méritos ajenos, el problema es que no siempre es así. Por otro lado, resulta demasiado evidente el carácter coercitivo de las sempiternas invocaciones al conocimiento, a la razón y a la actitud moral. De algún modo, siempre aparece implícito el mismo razonamiento: *si usted no acepta esto, es usted un ignorante, un diletante superficial de gusto infantil y un retrógrado.*

6. SÍNTESIS Y CONCLUSIONES.

El planteamiento de fondo de esta tesis parte de la asunción de una relación entre música y sociedad. Tratamos de esclarecer el modo en que la música es reflejo o proyección de las ideas de una época, de un *estilo de pensamiento*, de los valores de un determinado grupo humano o de una tradición cultural. Nos situamos pues en el ámbito de la *sociología de la música* o de una *sociología del conocimiento* que toma la música como legítimo objeto de estudio. El problema fundamental de este enfoque reside en la naturaleza no verbal de la música, en su *aconceptualidad*. ¿Cómo podemos inferir la huella de lo social en la mera sucesión de sonidos?, ¿qué puede *decirnos* la música sobre los valores de una época o una sociedad determinada?

Más allá de la ambivalencia del espacio sonoro, de aquello que asumimos como *contenido musical* es, sobre todo, la dimensión de la *escritura* y la *forma*, el ámbito más fecundo para una prospección sociológica. Es en este terreno donde aparecen la mayor parte de elementos *objetivables*, en su relación con los valores de una sociedad o una visión del mundo. Históricamente, la música culta occidental se debate entre dos polos: lo racional y lo irracional, lo objetivo y lo subjetivo, lo intelectual y lo sensitivo, el énfasis en la *construcción* o en un ideal de *expresión*. La decantación por uno de esos dos extremos puede contemplarse como *síntoma* de un modelo cosmovisivo, como expresión de *aquello que la cultura exige del hombre*. La música aparece así como *forma simbólica*, en sentido análogo a las interpretaciones de E. Panofsky en el ámbito de la historia del arte.

Pero, no es posible una interpretación sociológica de la música orientada, exclusivamente, hacia el análisis *inmanente* de las obras y del lenguaje musical. Es fundamental ampliar la investigación al ámbito de las *imágenes* y representaciones subjetivas. En este sentido, debemos preguntarnos: ¿qué valores proyecta el compositor a lo largo del proceso creativo?, ¿cuáles son sus motivaciones concretas? y, por otro lado, ¿cómo interioriza el auditorio aquello que escucha?, ¿qué determina sus preferencias estéticas? Así pues, a una hermenéutica del *objeto*, debe añadirse una *hermenéutica de la creación* y de la *recepción*.

Nuestra *hermenéutica del proceso creativo* en el ámbito de la composición musical es, en gran medida, una traslación de la tesis weberiana sobre una *adecuación de sentido* entre la ética protestante y la tendencia a la máxima racionalidad de la actividad económica. Efectivamente, en una determinada concepción de lo que *debe ser* la composición musical y en la naturaleza íntima de las decisiones y elecciones del compositor, se proyectan los valores de una suerte de *racionalismo ascético* imputable, como veremos más adelante, a diversas instancias sociológicas. Es por ello que resulta fundamental el análisis de los valores estéticos y culturales de una época, así como las confesiones que, ocasionalmente, han dejado los compositores.

En relación a una *hermenéutica de la recepción*, hemos tenido muy presente el análisis de Bourdieu respecto a las imbricaciones entre el ámbito de lo estético y un determinado *habitus*. ¿De qué modo asociamos, simbólicamente, elementos concretos de una obra o estilo musical, con atributos identitarios de clase o grupo?, ¿hasta qué punto, este tipo de proyecciones condicionan nuestra imagen del objeto musical? Por otro lado, la propia definición de una *escucha adecuada* está seriamente condicionada por valores y criterios culturales. Así, media un mundo entre una escucha epidérmica y sentimental y aquella *escucha estructural* por la que abogaba Adorno.

En síntesis, el marco epistemológico de esta tesis aspira a una interpretación global de las inferencias entre música y sociedad, atendiendo a esos tres planos: *creación, obra y recepción*. En este sentido, hemos atendido, tanto a la presunta *objetividad* de un análisis musical inmanente, como a la esfera de las imágenes y representaciones subjetivas. Por otro lado, nos hemos exigido que toda disquisición de carácter sociológico aparezca siempre vinculada a un *caso* musical concreto.

La proyección de un *ideal musical* implícito en la relación entre el último Bach y el dodecafonismo se sustenta en una serie de elementos comunes, de carácter técnico escritural-formal, que sintetizamos en los siguientes:

- a- Uso sistemático de los recursos contrapuntísticos.
- b- Máxima exacerbación del rigor formal sujeto a los principios de *economía y necesidad*.

c- Uso de fórmulas de organización *a priori* como la autoimposición del *canon* o la *serie dodecafónica*.

Ese sustrato de la *techné* musical puede contemplarse como *forma simbólica*, como materialización de un *estilo de pensamiento* y de determinados planteamientos generales de carácter cultural y cosmovisivo. En este sentido, ¿qué simboliza la utilización de los recursos compositivos no identificables auditivamente y regidos por una lógica de carácter visual?, ¿qué modelo de pensamiento se concreta en el rigor deductivo de las formas contrapuntísticas y el dodecafonismo? y, por último, ¿cuál es el sentido profundo de la *predeterminación* de la forma musical?

La respuesta a estas cuestiones define un modelo de relación entre la música y el hombre, así como el valor antropológico de la cultura. De algún modo, en ese vértice o intersección entre el *último Bach* y el *dodecafonismo* cristalizan una serie de sinergias propias de una tradición muy concreta de la historia de la música occidental que resumimos en los siguiente puntos:

a- Pervivencia de un sentido moralizante en la primacía de lo intelectual-teórico, así como cierto grado de renuencia al valor sensual-auditivo de la música.

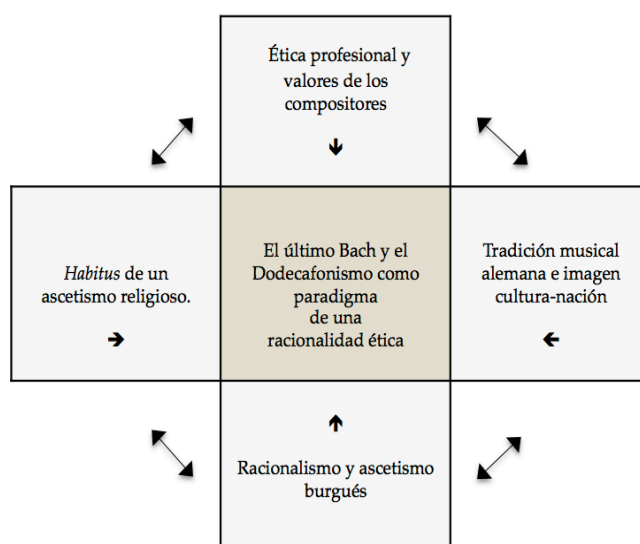
b- Apelación a un tipo de legitimidad *desubjetivizada* situada por encima y al margen de la *falibilidad humana*. Se invocan, invariablemente, entidades *absolutas*: *dios, arte, ciencia, verdad musical*.

c- Esa concepción de la música como *deber ser* se conforma en la plena identidad entre *ética* y *racionalidad*.

Más allá de una lectura del lenguaje compositivo del último Bach y del método dodecafónico de composición en tanto *forma simbólica*, debemos explorar las imágenes y proyecciones sobre la música, esto es, la vivencia e interiorización social de la música. Es aquí donde se requiere una hermenéutica del proceso creativo y de la recepción. El *sentido* de lo musical aparece, inevitablemente, articulado e imbricado en una serie de valores y criterios de índole sociocultural. Dichos valores son, a menudo, proyección de un determinado *habitus*, es decir, un *estilo de pensamiento* asociado a la idiosincrasia de un determinado grupo humano. La cuestión que nos planteamos entonces es: ¿qué *habitus*

se proyecta en una concepción de la música como *deber ser*?, ¿qué valores y criterios se reflejan en ese ideal de la música como *racionalidad ética*?

A lo largo de la tesis hemos concretado cuatro esferas de articulación entre ese ideal musical y la esfera de lo social: ciertos elementos de la *visión del mundo* del protestantismo y del sistema de creencias del judaísmo, los valores del gremio de compositores, el *habitus* de una burguesía racionalista y puritana, y un conjunto de ideas asociadas al devenir histórico y cultural de Alemania. Definimos ese *eje* o *cruzamiento* de cuatro variables como *constelación de causas*, dentro de un modelo de *condicionamiento social indirecto*. El siguiente esquema nos ayuda a visualizar ese conjunto de inferencias entre el ideal musical y los valores sociales:



a- Proyección de un *habitus* religioso: protestantismo y judaísmo.

La relación entre el protestantismo y el modelo de escritura del último Bach debe contemplarse, esencialmente, como una *adecuación de sentido* percibida y vivenciada subjetivamente por el compositor. El grado de *exigencia* de la escritura, el extremo rigor y carácter *determinista* de su lógica interna, el sentido de obediencia a las reglas, la erradicación casi absoluta de discrecionalidad individual etc., pueden contemplarse como paradigma de la ética del trabajo y exaltación del *oficio* propias del protestantismo.

El individuo se realiza *moralmente* a través del estricto y virtuoso cumplimiento de su obligaciones profesionales. Es la figura del *Berufsmensch* definida por Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*.

Hay, por otro lado, una *imagen cultural* que atribuye al protestantismo ascético una serie de connotaciones en el ámbito de lo estético. Así, podemos hablar de una tendencia a la austeridad, ya señalada por Sombart, una radical evitación de los elementos superfluos y decorativos. Con todos los matices pertinentes, el arte y la música del protestantismo puede interpretarse como síntoma de ese culto a la interioridad y el recogimiento, ajeno a la espectacularidad y fácil efectismo. El rigor formal y el énfasis en una *urdimbre artesanal* son sus atributos característicos. Seguramente es T. Mann el que más ha profundizado en la especificidad de un vínculo entre una *weltanschauung* protestante y la música.

La relación entre judaísmo y dodecafonismo se establece, fundamentalmente, como analogía entre el rigorismo y reglamentación moral de la práctica religiosa y el carácter altamente normativo y fiscalizador del método compositivo. E. Fubini establece, también, un paralelismo entre el carácter abstracto e inaudible de la serie dodecafónica y el tipo de representación judaica de la idea de Dios, completamente inmaterial y suprasensible. Otras asociaciones se refieren a una relación entre la combinatoria dodecafónica y la cábala judía como señala R. Andrés. En otro orden de implicaciones, A. Ross y el propio Fubini han relacionado el surgimiento del atonalismo, primero, y el dodecafonismo, después, con la experiencia del antisemitismo padecida por Schönberg.

Este tipo de diferenciaciones entre una concepción de lo musical y su vinculación a un credo determinado se muestra extraordinariamente difusa y, en gran medida, sólo puede establecerse *a posteriori*. Es útil, sin embargo, para la comprensión de una *imagen cultural* en el marco de una *hermenéutica de la recepción*. Quizás, lo más prudente sea señalar un vínculo simbólico general, entre el *habitus* de un ascetismo religioso y una tendencia a la severidad y rigor en la composición musical.

b- Proyección de una moral profesional: el gremio de compositores.

La tendencia a un lenguaje musical especialmente complejo y hermético ha sido contemplada, desde siempre, como expresión de los intereses y valores del gremio de los compositores. El dominio de la técnica compositiva, el homenaje a la tradición artesanal y un especial énfasis en la codificación y reglamentación del oficio confieren un evidente prestigio entre los colegas de profesión. La escritura canónica y, en otro contexto histórico, el dodecafonismo, muestran los rasgos típicos de una escritura *de compositores y para compositores*.

El gusto por lo hermético y esotérico forma parte de esa *complicidad profesional*, de una *visión del mundo desde el taller de trabajo*. Mannheim ya señaló el carácter endogámico y cerrado de la *intelligentsia*, así como una tendencia natural al aislamiento, especialmente en el contexto cultural alemán. El grupo profesional de los compositores expresa, de un modo arquetípico, ese tipo de comportamiento socialmente condicionado. La propia naturaleza *esotérica* de la escritura musical, el peso y la alta valoración de los conocimientos estrictamente técnicos en la composición musical, los largos años de aprendizaje en contacto con maestro y colegas, el culto a una determinada línea de la tradición etc., todo ello coadyuva al desarrollo de un lenguaje y una estética *para unos pocos*, llena de elementos crípticos, de pequeños guiños y homenajes dirigidos a los miembros del *círculo*. Se establece, por último, un lazo de fidelidad respecto al modo recto y honesto en que se desempeña la labor profesional. El compositor se convierte en *servidor de un ideal*. El rebajamiento de las exigencias del lenguaje compositivo en pro de la aceptación del gran público es contemplada como un deshonor y una traición.

La suma de todos estos elementos definen, históricamente, un *proceso de autonomización* del grupo profesional que trata de liberarse de los condicionamientos y dependencias sociales. La propia música simboliza, en su hermetismo y ensimismamiento, esa tendencia al aislamiento y a evadirse de la esfera social.

c- Proyección de un *habitus* de clase: puritanismo y racionalismo burgués.

Otra articulación entre la esfera de lo social y un ideal de la música como espacio de *racionalidad ética*, es el de la proyección de aquellos valores que conforman el *habitus* del *racionalismo* y *puritanismo burgués*. Se trata, de nuevo, de una relación indirecta en la que elementos explícitos del lenguaje compositivo se asocian, simbólicamente, con determinados valores o una suerte de *ethos* identitario.

Se exige, en la praxis compositiva, la ausencia de ornamentación superflua, la máxima economización y aprovechamiento del material temático, la erradicación de lo *fácil* e inmediato. Se trazan estrechas analogías entre la sobriedad, el rigor y la racionalidad que define la *actitud del compositor* y el modo en que ésta se refleja en la composición. Se reacciona con extrema virulencia ante la falta de contención o gratuidad de determinadas formulas como si de un atentado personal se tratara. Sólo tenemos que recordar el sentido y el *tono* de las imprecaciones de Schönberg, Webern o Adorno, en materia musical, para percibir su imbricación con un *habitus* de clase.

Es fundamental, por otro lado, reconocer el valor específico de la música en el contexto de la *Kultur* alemana como expresión de los valores de la burguesía intelectual. En este sentido, quizás sea la naturaleza radicalmente abstracta de la *música absoluta* y su rechazo a todo elemento programático, la expresión más acabada de su *apoliticismo* y deseo de *no implicación*.

d- Proyección de la *imagen* de una cultura-nación: un ideal de alemanidad en la música.

Por último, se proyecta sobre la concepción musical implícita en esa intersección entre el último Bach y el dodecafonismo, toda suerte de valoraciones e ideas asociadas a un ideal de *alemanidad* en la música. Así, *lo alemán* se realizaría en la perfección de la factura compositiva, en su profundidad y rigor, en su carácter *verdadero* y *antiutilitario*. En determinados momentos históricos, esas *cualidades* llegan a esgrimirse como elemento identitario frente a otras tradiciones culturales.

El modo en que perduran los valores de la Edad Media en la historia cultural alemana comportarían una especial sentido de la *autoridad*, así como el peso de una concepción artesanal de la creación entendida, esencialmente, como *oficio*. El enorme prestigio de la escritura contrapuntística en Alemania se relaciona, precisamente, con estos valores del rigor del oficio y autoridad de la tradición.

Si hay un autor que ha profundizado en el modo en que la idea de *alemanidad* aparece imbricada en una determinada concepción del valor de la música y la cultura, éste es, sin duda Thomas Mann. Las *Consideraciones de un apolítico* y el *Doktor Faustus* pueden contemplarse, en este sentido, como grandes ensayos de sociología del conocimiento sobre la impronta de los valores de la burguesía alemana en un ideal de *Kultur* que tiene la música como centro y paradigma.

Nos gustaría contemplar una parte esencial de esta tesis como una modesta contribución, una especie de nota al margen, a la tesis weberiana de un *proceso de racionalización* en la música occidental. La concepción musical implícita en la relación entre el último Bach y el dodecafonismo expresa, de un modo paradigmático, elementos fundamentales asociados a esa idea de *racionalización musical*. Nos referimos al carácter altamente reglado de la música y a la apelación a un *orden objetivo*, por encima de la falibilidad del gusto. Por otro lado, en esa tendencia a priorizar la *forma* por encima de lo *expresivo*, se manifiestan aquellos aspectos psicológicos asociados a la idea de *racionalización*, fundamentalmente, el *autocontrol* de la emotividad y una exigencia extrema de *desubjetivación*. En un plano antropológico, podría afirmarse que en esa concepción de la música como esfera de *racionalidad ética*, se expresa, idealmente, el triunfo de la *cultura* sobre la *naturaleza*, de la *coerción civilizadora* sobre el *instinto*.

Dentro de esa casuística de la racionalización musical, no podemos olvidar la incursión de elementos *irracionales* que relacionan la música con toda suerte de entidades y *órdenes ideales*. Paradójicamente, esa máxima *racionalización de la forma musical* atribuida a la escritura canónica y el dodecafonismo, se establece sobre un tipo de técnicas compositivas surgidas en la última Edad Media. Por otro lado, la interpretación, a lo largo de la historia, del sentido cultural atribuido a los *recursos contrapuntísticos* y a

determinados principios compositivos, revela la evolución de ese *ideal de lo absoluto*, desde Dios y el orden celeste a la positividad y rigor de la ciencia.

Más allá de esta síntesis generalizadora, se impone un estudio crítico de la evolución de la vanguardia vienesa, aquello que definimos como *sospecha del dodecafonismo*. ¿Hasta qué punto no hay en el dodecafonismo un abuso del *discurso de la racionalización*?, es más, ¿en qué medida no hay una utilización espuria de determinados *valores de prestigio* como estrategia de autolegitimación? Es difícil no sospechar una cierta motivación estratégica en la evocación, sobre todo por parte de Schönberg y Webern, al Bach de *El arte de la fuga* y a la antigua tradición del contrapunto canónico. Esa invocación a elementos musicales de prestigio, como el máximo rigor formal o el empleo de los recursos contrapuntísticos, parece, en ocasiones, una coartada frente al carácter arbitrario de alguno de sus presupuestos compositivos. Es fundamental, en este sentido, analizar la concreción musical de los valores y principios que rigen el *deber ser* de la composición musical. Quizás en ese desequilibrio entre el discurso estético-ideológico y el musical, se encuentra una de las claves para comprender la desorientación del arte musical de vanguardia en la segunda mitad del s. XX.

Resulta necesaria una *sociología de la sociología de la música de Adorno*. Es preciso esclarecer la motivación profunda de los prejuicios y valores que tanto han condicionado el devenir de la estética musical contemporánea. Por último, ¿en qué medida se desliza un cariz ideológico en la defensa de determinadas opciones musicales?, ¿cómo debe interpretarse la crítica, a menudo arbitraria, a los rivales del círculo de Schönberg?, ¿hasta qué punto no se hace un uso *coercitivo* de ese ideal de *racionalidad ética* para la música? A menudo, resulta difícil no sospechar en Adorno un uso interesado de sus argumentos y decantaciones. En cualquier caso, en su perpetuo *pensar dialéctico*, Adorno siempre nos ofrece su propia contrarréplica.

GLOSARIO DE TÉRMINOS Y CONCEPTOS MUSICALES.

Este glosario incluye una selección de las definiciones, completas o parciales, de las siguientes obras: *Diccionario enciclopédico de la música* de Alison Latham (México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2008), *Diccionario Akal/Grove de la música* editado por Stanley Sadie (Madrid: Akal, 2000), *Atlas de la música* de Ulrich Michels (Madrid: Alianza, 1994), *Contrapunto creativo* de Johannes Forner y Jürgen Wilbrandt (Barcelona: Labor, 1993), *Guía analítica de formas musicales para estudiantes* de Francisco LLácer (Madrid: Real Musical, 1987). En algunos casos hemos considerado oportuno acudir a dos fuentes con el ánimo de presentar una definición más completa. Nuestros comentarios o aclaraciones aparecen sin comillas y precedidos de un asterisco. Debemos señalar, por otro lado, que a lo largo de la tesis aparecen diversas aproximaciones a buena parte de los conceptos definidos a continuación.

Atonal: «Término aplicado a la música que no es tonal, es decir, no compuesta en una tonalidad determinada. Este calificativo se evita en los casos en que la música es serial; en ocasiones se reserva para la música postonal, pero todavía preserial, de la Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Berg y Webern). Con el mismo sentido se emplea a veces el término “pantonal” » (Sadie (ed): 2000, 60). **Atonalidad:** «Antónimo de tonalidad. La música atonal no se apega a ningún sistema tonal o modal. Algunos teóricos prefieren el término “postonal” y otros lo usan también para referirse a la música que tampoco es serial, como *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Wozzeck* de Berg, obras de Webern, Varèse, Ives y otros» (Latham, 2008: 119). **Atonalismo libre:** *se utiliza, igualmente, para referirse al periodo atonal predodecafónico y preserial. «Libre» en el sentido de que no está regulado por las estrictas normas del dodecafonismo y el serialismo integral.

Cadencia: «Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición. La conexión implícita entre “cadencia” y caída se realiza de la manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva a la final modal o la tónica tonal. Sin embargo, el cierre cadencial en la música modal o tonal tiene más que ver con un sentido de llegada enfática al intervalo o acorde más fundamental de la obra en cuestión, que con un descenso literal y uniforme. En la música postonal, [atonal] se puede lograr el sentido de cadencia mediante la utilización de formas de énfasis y resolución que son explícitas o

ambiguas en grados diversos (...) Por supuesto, los compositores postonales con frecuencia demuestran su independencia de la tradición evitando los efectos cadenciales y terminando con lo que puede sonar como una brusquedad arbitraria»(Latham, 2008: 239).

Cancrizante/movimiento cancrizante: *del latín *cancrizans*, como un cangrejo. Es sinónimo de **retrogradación** (ver más abajo).

Canon (1): «En su significado estricto, la fórmula mediante la cual se hace derivar una composición polifónica de una única línea o voz a través de la imitación estricta en intervalos fijos o (con menos frecuencia) variables de altura y de compás; [*medida] desde el siglo XVI, el término se ha usado para denominar la obra en sí misma. Tipos especiales de cánones son la “rota” o CANON CIRCULAR o perpetuo, el CANCRIZANS, o canon “al cangrejo”, y el “CANON AL ESPEJO”. En el siglo XIV floreció la composición de cánones en géneros como la CACCIA y el RONDELLUS, alcanzando su punto culminante en las obras de Machaut. Los maestros flamencos del siglo XV hicieron el canon cada vez más complejo, pero en el siglo XVI su importancia creativa fue menguando al tiempo que crecía su interés como objeto de estudio. En el siglo XVII, la enseñanza del contrapunto halló expresión en colecciones como el *Kunsthuch* de Thiele, compendio del arte canónico que apunta a la fase final del mismo, representada por la música de Bach. Las técnicas canónicas ocuparon un lugar modesto en la música de la era sinfónica y en el período romántico, pero las escuelas neoclásicas y serialistas del siglo XX las llevaron a un primer plano» (Sadie, 2000: 176).

-Canon (2): «Literalmente, “regla”, “orden”. En el estudio del contrapunto es un procedimiento compositivo, en el que el principio de la imitación estricta abarca el discurso global de todas las voces, por lo que su efecto formal-estructural se extiende a toda la pieza. En correspondencia con el principio imitativo, la disposición de las voces debe estar exactamente regulada en la sucesión cronológica y en la distancia interválica espacial. Además pueden encontrar su aplicación todas las prácticas contrapuntísticas, como la INVERSIÓN, la DISMINUCIÓN, la RETROGRADACIÓN y la RETROGRADACIÓN EN ESPEJO. La historia de la técnica canónica se remonta al siglo XIII y alcanza su máximo esplendor en torno a 1500. El canon se considera, especialmente en la música coral de los siglos XV y XVI, una prueba de fuego para los artesanos del contrapunto, que a veces degeneraba en juguetes alambicados (canon enigmático, canon proporcional)» (Forner y Wilbrandt, 1993: 417).

Canónico/a: relativo al canon.

Consonancia (1): «En acústica recibe este nombre la vibración simpática de ondas sonoras de diferentes frecuencias que guardan proporción en números enteros pequeños; psicológicamente se traduce en la percepción de dos o más notas que suenan simultáneamente de forma armoniosa. Los teóricos de distintas épocas no se han mostrado unánimes respecto a los grados de consonancia; la octava y la quinta se han reconocido normalmente como las consonancias más puras, pero en algunas épocas los intervalos de cuarta, y en otras los de tercera (especialmente la mayor), han valido como los más consonantes. Utilizando como criterios la simplicidad de la proporción y la sensación agradable, Descartes observó que la cuarta era más simple, pero la tercera más agradable. Schoenberg consideró los grados de consonancia como dependientes de la posición en la serie armónica» (Sadie, 2000: 229).

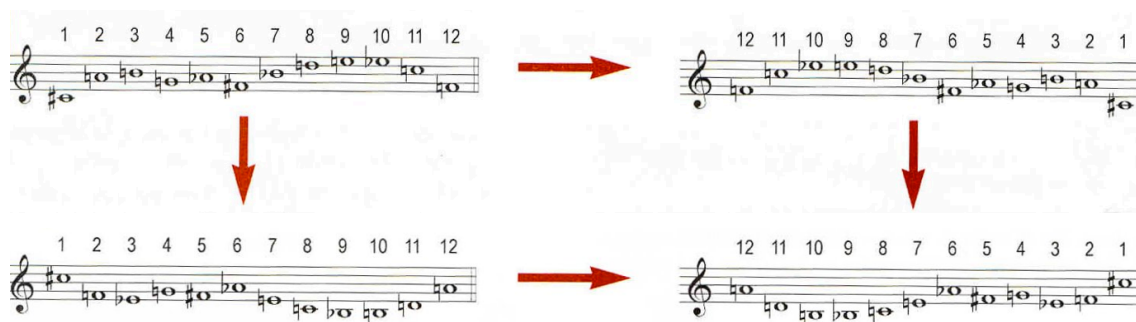
Consonancia (2): «Literalmente, “sonidos conjuntos”. Contrario de DISONANCIA. La consonancia es siempre una sonoridad independiente. A lo largo de la historia, las concepciones al respecto han sufrido constantes transformaciones. En la época del organum (siglos IX-XI) se consideraban consonantes los intervalos de cuarta y de quinta. En el siglo XII se consideraron la tercera y la sexta consonancias imperfectas, supeditadas a las octavas y quintas como consonancias perfectas. Sólo a finales del siglo XV se consideró la tercera como consonancia independiente (relación vibratoria 4:5 5:6)» (Forner y Wilbrandt, 1993: 417 y 418).

Contrapunto (1): «Arte de combinar dos líneas musicales destinadas a sonar de forma simultánea. El vocablo proviene del latín contrapunctum (“contra nota”). Empezó a usarse en el siglo XIV, cuando la teoría del contrapunto inició su desarrollo a partir de la teoría más antigua del discanto. Cuando a una parte existente se añade otra, se dice de esta nueva que se halla “en contrapunto” con la primera. El término se reservó a veces para la teoría o el estudio de las maneras de añadir una parte a otra, pero en su uso más moderno no posee un significado distinto del de “polifonía” (literalmente “multiplicidad de sonidos”); sin embargo existe la tendencia a aplicar este último término a las composiciones del siglo XVI (la época de Palestrina), reservando la palabra “contrapunto” para la música del siglo XVIII (la época de Bach)» (Sadie, 2000: 232).

Contrapunto: (2) «El contrapunto es la combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad

en la diversidad. Antes del siglo XX, la coherencia y la unidad se lograban en la música contrapuntística con el apego a las reglas de conducción de voces predicadas sobre la distinción entre consonancia y disonancia, y la necesidad de que la disonancia resolviera en una consonancia. En la música postonal, las líneas contrapuntísticas pueden seguir principios de simetría (con frecuencia simetría al espejo) y complementación, donde las notas de una voz no duplican las notas de otras voces, al interior de una frase u otra unidad estructural. Pero para que la música sea en verdad contrapuntística siempre debe haber un equilibrio entre la independencia y la interdependencia, y esto es tan cierto para un canon de Webern como para una fuga de Bach» (Latham, 2008: 371).

Dodecafonismo / música dodecafónica/ dodecafonía: «Música construida de acuerdo al principio (enunciado por Hauer y Schoenberg a comienzos de la década de 1920) de la composición con 12 notas. Según lo establecido por Schoenberg, las 12 notas cromáticas de una escala se disponen en un orden particular, formando una serie que sirve como base para la composición. En el “Método para componer con doce notas” de Schoenberg, la serie de notas puede utilizarse en su forma original, invertida, retrógrada o retrógrada invertida; cada una de estas cuatro versiones básicas pueden transportarse para comenzar a una altura diferente (con lo que cada serie proporciona 48 formas posibles). Ejemplo de serie original y sus inversiones.³⁰⁰



En una composición, toda la música se construye con este material básico; se puede repetir cualquier nota, pero el orden debe mantenerse. El transporte por octavas está permitido. Las notas pueden aparecer en cualquier voz y pueden ser utilizadas tanto en acordes como melódicamente.

³⁰⁰ Imagen tomada de: <http://nadiamusic8.blogspot.com.es/>

En desarrollos posteriores de la teoría dodecafónica se introdujo la idea de utilizar segmentos de una serie de seis, cuatro o tres notas como elementos compositivos. En la concepción original de Schoenberg, la finalidad del método era evitar la tonalidad, aunque compositores, especialmente Berg, descubrieron posibilidades para utilizar la técnica en un contexto tonal -como también lo hizo el mismo Schoenberg-» (Sadie, 287: 2000).

Dodecafonismo (2). Dodecafonismo serial: «Es una metodología basada en el uso constante de los doce sonidos de nuestra escala temperada relacionados únicamente uno con otro según el orden de sucesión en que se sitúen al confeccionar lo que se denomina «serie». Arnold Schönberg, al sistematizar el dodecafonismo serial, concibió la «serie» como un «ultra-tema», lo que significa que la «serie» está condicionada por unos antecedentes fenomenológicos temáticos. En la construcción dodecafónica ortodoxa no se puede repetir un sonido si antes no se han oído todos los demás de la «serie». En la técnica dodecafónica sólo el orden de sucesión de los sonidos de la «serie» es importante, sin considerar el registro de los mismos. Como «sucesión de sonidos» la «serie» se presta a tres variantes fundamentales que son procedimientos de contrapunto tradicional. Estas variantes son las «inversiones» que consisten en hacer que cada intervalo conserve su denominación y clasificación cuando se traten en dirección opuesta a la “Serie Básica u Original”» (Llácer, 1987: 139).

Disonancia: «El desacuerdo de dos o más notas que suenan a la vez o el sonido que, en el sistema armónico reconocido, manifiesta inestabilidad y necesita resolverse en una consonancia» (Sadie, 2000: 285).

Forma musical (1): «Puede decirse que forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente. La definición de la palabra “forma” ha sido objeto de intensos debates estéticos durante siglos. En el contexto musical, la “forma” no puede separarse del contenido. En el libro *Fundamentals of Musical Composition* (escrito entre 1937 y 1948), Schoenberg afirma que “forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consiste de elementos que se integran igual que los de un organismo viviente... Los principales requisitos para la creación de una forma comprensible son la lógica y la coherencia. La presentación, el desarrollo y la interconexión de las ideas deben basarse en sus relaciones”» (Latham, 2008: 598).

Forma musical (2): «Se llama forma a la estructura, el esquema o el principio organizativo de la música. Se relaciona con la disposición de los elementos de una composición musical que hacen a ésta una pieza coherente al oído de quien la escucha, pudiéndose reconocer, por ejemplo, un tema oído con anterioridad o un cambio de tonalidad que establece vínculos entre una parte y otra de una misma composición. Los temas y las tonalidades sólo representan dos de estos elementos -los que permiten articular la estructura de una pieza para conferirle unidad y claridad-. De un modo consciente o inconsciente, los compositores han llevado a cabo, o han intentado hacerlo, dicha articulación de múltiples maneras, dependiendo del estilo de sus composiciones.

Sin embargo, la palabra “forma” se usa más frecuentemente referida al plan estructural de un único movimiento, y los términos binaria, ternaria, ritornello, sonata, rondó y variación especifican esquemas formales particulares de movimientos» (Sadie, 2000: 353).

Fuga: «La palabra FUGA tiene hoy distinta significación que en siglo XVI. Entonces era una imitación que sólo se distinguía del Canon en que éste constituía una imitación más larga. En la obra «El Arte de la fuga» de Juan Sebastian Bach (1685-1750) se designan como «contrapuntos» núms. 1, 2, 3, 4, etc., las 15 Fugas y 4 cánones que comprenden toda la obra. Los tratadistas generalmente dicen que la palabra latina Fuga, que también es española, significa huida y que se aplicó a esta clase de composición, que procede del Motete y del Ricercare, porque en ella parece que las voces huyen unas de otras sin alcanzarse nunca.

Esta forma de imitación, que en un principio era breve, se desarrolló y mejoró hacia la segunda mitad del siglo XVII, debiéndose a ello los diversos elementos que componen lo que hoy llamamos FUGA, que es una composición basada sobre un Tema o Motivo y Contramotivo únicos, que van siendo ejecutados alternativamente por las distintas voces en estilo imitativo y de los que pueden sacarse los principales componentes que se necesitan para su completo desarrollo.

La estructura total de una FUGA consiste en una serie de exposiciones y episodios. Pueden ser muchos o pocos, largos o breves. Las exposiciones pueden ser breves y los episodios largos o viceversa. El carácter y distribución de las exposiciones, los episodios y la estructura que con ellos se construya determinarán la FORMA conjunta de la pieza musical» (Llácer, 1987: 49).

Modal: «Término usado para música basada en un modo más que en una escala mayor o menor. En la tradición occidental, se aplica especialmente a música que utiliza los modos eclesiásticos de la Edad Media y del Renacimiento (y música que la imita, como el movimiento en modo lidio del cuarteto de cuerda en La Menor op.132 de Beethoven) y a obras que se inspiran en elementos de música folclórica, p.e. la “canción mora” de Mozart para Pedrillo en *Die Entführung aus dem Serail*, las *Fünf Stücke im Volkston* de Schumann para violonchelo y piano, mucha música de compositores nacionalistas rusos (p.e., en *Ivan Susanin* de Glinka o en *Boris Godunov* de Musorgski) y de compositores como Vaughan Williams y Bartók. Un efecto de modalidad lo puede producir también una escala no ortodoxa, como la usada por Verdi en su *Ave Maria* y la escala de tonos de Debussy, aunque de hecho, ninguna de éstas sea realmente modal» (Sadie, 2000: 623).

Modo. «En su significado más usual, “modo” designa la escala o la selección de notas utilizada como base para una composición; esta selección tiene implicaciones sobre dónde acabarán las melodías, las formas que pueden adoptar y (de acuerdo con la teoría medieval) el carácter expresivo de una pieza» (Sadie, 2000: 623).

Recursos contrapuntísticos: *técnicas de manipulación melódicas y rítmicas establecidas como patrón fijo o canon preestablecido. Los recursos contrapuntísticos de manipulación melódica son la retrogradación, la inversión y la inversión retrógrada. Todos ellos consisten en un tipo de reflejo en espejo respecto a un tema o sujeto inicial. Proponemos como ejemplo, el principio de las célebres fugas *Rectus* e *Inversus* de *El arte de la fuga*. Observamos como las voces de la *fuga invertida* imitan las líneas melódicas de la fuga en *Rectus*, pero en sentido invertido, es decir, cuando la melodía de la primera asciende la otra desciende y viceversa, en la misma y exacta proporción.³⁰¹

Die Kunst der Fuge
Contrapunctus XVIII a 4

Johann Sebastian BACH (1685 - 1750)
BWV 1080

³⁰¹ Imagen tomada de: <http://www.docstoc.com/docs/520931/Bach---Contrapunctus-XVIII>

Los recursos contrapuntísticos de manipulación rítmica consisten en la imposición de una *pauta de imitación* respecto a un tema o sujeto. Esa imitación puede realizarse aumentando todos los valores iniciales al doble (*canon per augmentationem*), disminuir los valores a su mitad (*canon per diminutionem*) u otras permutaciones que siguen siempre un tipo de relación matemática exacta. Un ejemplo de trasmutación melódica y rítmica, a la vez, aparece en *El arte de la fuga* de Bach, en el *Canon per augmentationem in contrario motu*:³⁰²



Este tipo de recursos compositivos fueron utilizados, de un modo sistemático, por el Ars Nova, la escuela de contrapuntistas flamencos, el Bach de las obras especulativas y el método dodecafónico de composición. También podemos encontrar ejemplos de este tipo de escritura erudita en Haydn, Mozart, Beethoven pero sin llegar a conformar un estilo o una identidad como lenguaje estético específico. En el siglo XX, este tipo de recursos llegó a generalizarse en compositores como Bartók o Messiaen.

Retrogradación o movimiento cancrizante: «(lat. *cancrizans*: como un cangrejo). Sucesión de notas tocadas hacia atrás. Siempre se le ha considerado como una manera esotérica de ver la estructura musical, que no invita a la apreciación del oyente. En la Edad Media y el Renacimiento se aplicó a los *cantus firmi*; es importante en el sistema de composición dodecafónico de Schoenberg, en el que las 12 filas de notas pueden usarse en retrógrado y en inversión de retrógrado» (Sadie, 2000: 780).

³⁰² Imagen tomada de: <http://www.musicalion.com/es/scores/partituras/23/johann->

Ejemplo de retrogradación de Machaut en el *rondeau* a tres voces: *Ma fin est mon commencement*:³⁰³

Principio:



Final:



Observamos como la primera voz del final imita a la segunda del principio, la segunda del final a la primera del principio y la tercera del final a la tercera del principio, siempre en sentido contrario. Ejemplo de retrogradación en *La ofrenda musical* de J.S Bach³⁰⁴:



A partir del noveno compás, la segunda voz imita a la primera y la primera a la segunda, en sentido contrario.

³⁰³ Imagen tomada de: http://tema3laedadmedia.blogspot.com.es/p/blog-page_25.html

³⁰⁴ Imagen tomada de: <http://m.forocoches.com/foro/showthread.php?t=1907852&page=5>

Ejemplo de retrogradación al principio del primer movimiento de las *Variaciones para piano*, op. 27 de Webern³⁰⁵:



Secuencia: «Idea melódica o polifónica que consiste en una figura o motivo repetido sucesivamente en diferentes tonos. Pueden emplearse secuencias en la construcción de una melodía o tema y, normalmente, en la prolongación de material o en el desarrollo de un motivo» (Sadie, 2000: 852) *Es particularmente común y efectiva la secuencia sobre una progresión de quintas en sentido descendente (do-fa, si-mi, la-re) sin modular.

Ejemplo³⁰⁶ de secuencia sobre una progresión de quintas descendentes (sib-mib, la-re, sol-do) de la *Invencción n° 14* (BWV 785) de Bach:



Serialismo, serialismo integral: «Técnica de composición en la que los elementos compositivos se apegan a un ordenamiento determinado en series (filas, hileras, grupos o juegos) de alturas, intervalos, duraciones y si se requiere, otros parámetros. Teóricos e historiadores tienden a diferenciar entre la técnica dodecafónica o “de los 12 sonidos”, en la que el único parámetro sujeto a los principios seriales es la altura y los intervalos que de éstas derivan, y la música serial o “serialismo integral” en la que los procedimientos seriales se aplican también a otros parámetros compositivos, como el ritmo, el registro, la dinámica o intensidad y los aspectos formales» (Latham, 2008: 1376).

³⁰⁵ Imagen tomada de: <http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/jadrbookhtml/part17.html>

³⁰⁶ Imagen tomada de: http://blogcomposicion.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html

Serie: «Sucesión ordenada de elementos empleada como material básico de una composición. El término se aplica frecuentemente a la ordenación de las 12 clases de alturas del sonido (en cuyo caso, su significado es idéntico a serie de notas o serie tonal) pero también puede usarse para una sucesión de más o menos 12 elementos de cualquier tipo (clases tonales, tonos, duraciones, dinamismo, puntos temporales, timbre, etc.)» (Sadie, 857: 2000). **Serie dodecafónica:** «una serie dodecafónica es una ordenación de las doce clases de alturas, cada una de las cuales aparece una sola vez» (Lester, 2005: 185).

Sujeto: «Tema sobre el que se basa una composición. En la FUGA el término puede referirse al tema principal o distinguir su forma inicial del de la RESPUESTA que le sigue. En la FORMA SONATA el término se usa para cada uno de los dos temas principales o grupos de temas en la exposición. El término “grupo temático” a menudo es utilizado para cada una de las dos secciones que integran la exposición de un movimiento en forma sonata, conteniendo diversas ideas musicales definidas por su función más que por la naturaleza de los temas» (Sadie, 2000: 914).

Tonalidad: «Término que define las relaciones referentes a las alturas de las notas entre sí, en las cuales una altura en particular es considerada como «tónica», central. El término se aplica generalmente al tipo de música que prevalece en Occidente desde el siglo XVII hasta el siglo XX. En este sistema, se dice que la música es escrita en una tonalidad específica, con alturas predominantemente usadas por escalas mayores o menores. La tonalidad es la de la tónica o la del final de aquella escala y es mayor o menor según las relaciones internas de las alturas de sus notas. La “tonalidad” también tiene otras implicaciones, especialmente en lo referente a la asociación funcional con otras notas y acordes con la tónica. Este término también es usado a veces para abarcar los modos y para describir grupos de notas unidos bajo una jerarquía.

La palabra “tonalidad” como raíz puede ser usada para definir términos paralelos: atonalidad (no-tonal) se aplica a aquella música que carece de centro tonal (Schönberg usa “pantonalidad” en el mismo sentido); bitonalidad se aplica a la música en la cual hay dos centros tonales (y politonalidad en la que hay varios centros tonales), comparables a los de la “tónica” en la música tonal» (Sadie, 2000: 950).

Tónica: «En sistema tonal mayor-menor, la nota principal de una tonalidad, por extensión el nombre de dicha tonalidad. El nombre de la escala a partir de esa nota. La

tríada formada a partir de esa nota» (Sadie: 2000, 950).

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, THEODOR W.: *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962).

- *Consignas* (Buenos Aires: Amorrortu, 1973).

- *Teoría estética* (Madrid: Taurus, 1986).

- *Alban Berg* (Madrid: Alianza, 1990).

- *Actualidad de la filosofía* (Barcelona, Paidós, 1991).

- *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

- *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia/ Escritos musicales III* (Madrid: Akal, 2006).

- *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2009).

- *Sobre la música* (Barcelona: Paidós, 2008).

- *Escritos musicales IV* (Madrid Akal, 2008).

- *Escritos musicales V* (Madrid: Akal, 2011).

ANDRÉS, RAMÓN: *Los días, las ideas y los libros* (Barcelona: Acantilado, 2005).

ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco* (Madrid: Espasa Calpe, 1987).

ARMENDÁRIZ, DAVID: *Un modelo para la filosofía de la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg* (Barañáin: Eunsa, 2003).

AULLÓN DE HARO, PEDRO (cord): *Barroco* (Madrid: Verbum, 2004).

APPLEGATE, CELIA AND P. POTTER: *Music and German National Identity* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

BARCE, RAMÓN: Prólogo a *Sociología de la música* de K. Blaukopf (Madrid: Real Musical, 1988).

- «Un mensaje de gravedad» (*El Mundo/ El cultural*, 26- 7-2000: 52 y 53).

BARICCO, ALESSANDRO: *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (Madrid: Siruela, 2000).

- BASSO, ALBERTO: *La época de Bach y Haendel*, Historia de la música, vol. 6 (Madrid: Turner, 1987).
- BAYER, RAYMOND: *Historia de la estética* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- BAYÓN, FERNANDO: «Thomas Mann y el desencanto de las tradiciones alemanas», *Revista HMIC*, 3 (2005), pp. 277-294.
- BAXANDALL, MICHAEL: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento* (Madrid: Gustavo Gili, 2000).
- BENNET, DAWN: *La música clásica como profesión* (Barcelona: Grao, 2010).
- BÉJAR, HELENA: «Norbert Elias, retrato de un marginado», *Reis*, 65 (1994), pp. 13-26.
- BERGER, PETER L. y HANSFRIED KELLNER: *La reinterpretación de la Sociología* (Madrid: Espasa-Calpe, 1985).
- BERGER, PETER L. Y THOMAS LUCKMANN: *La construcción social de la realidad* (Buenos Aires: Amorrortu, 1968).
- BERNHARDT, THOMAS: *Maestros Antiguos* (Madrid: Alianza, 1981).
- BLANNING, TIM: *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad* (Barcelona: Acantilado, 2011).
- BLAUKOPF, KURT: *Sociología de la música. Introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales* (Madrid: Real Musical, 1988).
- BLOCH, ERNST: *Essays on the Philosophy of Music* (Cambridge: University Press, 1985).
- BLUME, FRIEDRICH: *Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey* (New York: Norton, 1967).
- BORSCHER, ROSWITHA: Notas al cd: Bach, Johann Sebastian: *Goldberg Variationen*. Gustav Leonhard. 1980. Cd. Archiv Production. 415130-2.
- BOURDIEU, PIERRE: *Campo de poder, campo intelectual* (Tucumán: Montessor, 2002).
- *Autoanálisis de un sociólogo* (Anagrama: Barcelona, 2006).
 - *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Madrid: Siglo XXI, 2010).
 - *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 2012).

- BOURDIEU, PIERRE; J. C. CHAMBOREDON y J. C. PASSERON: *El oficio de sociólogo* (Madrid: Siglo XXI, 2005).
- BOULEZ, PIERRE: *Hacia una estética musical* (Caracas: Monte Avila, 1992).
- *Puntos de referencia* (Barcelona, Gedisa, 1996).
- BOUZA, VALERIANO (ed): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: Antonio Machado, 2002).
- BUELOW, GEORGE J.: «In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101 (1974 - 1975), pp. 85-100.
- BUKOFZER, MANFRED F.: «Speculative thinking in medieval music», *Speculum*, 17: 2 (1942), pp. 165-180.
- BULLOCK, ALLAN: *La tradición humanística en occidente* (Madrid: Alianza, 1989).
- BÜRGER, PETER: *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).
- BUTT, JOHN (ed): *Vida de Bach* (Madrid: Cambridge University Press, 2000).
- CARPENTIER, ALEJO: *Ese músico que llevo dentro* (Madrid: Siglo XXI, 1987).
- *La consagración de la primavera* (Madrid: Siglo XXI, 2002).
- CASARES, EMILIO : *Cristóbal Halffter* (Gijón: Universidad de Oviedo, 1980).
- CASSIRER, ERNST: *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 1975).
- *Antropología filosófica* (México, D. F: Fondo de Cultura Económica, 2012).
- CASTILLO, JOSÉ: «El estilo de Simmel», *Reis*, 84 (1998), pp 331-337.
- CATALÁN, TERESA: *Sistemas compositivos temperados en el s. XX* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003).
- CATTIN, GIULIO: *El Medioevo. Primera parte*, Historia de la música, vol. 2 (Madrid: Turner, 1987).
- CLAUSSEN, DETLEV: *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios* (Valencia: Universitat de Valencia, 2006).
- COMBARIEU, JULES: *La música. Sus leyes y su evolución* (Buenos Aires: Cronos, 1945).
- COMELLAS, JOSÉ LUIS: *El último cambio de siglo* (Barcelona: Ariel, 2000).
- COMOTTI, GIOVANNI: *La música en la cultura griega y romana*, Historia de la música, vol. 2 (Madrid: Turner, 1986).
- COOK, NICHOLAS: «Schenker's theory of music as ethics», *The Journal of Musicology*, 7: 4 (1989), pp. 415-439.

- De Madonna al canto gregoriano* (Madrid: Alianza, 2005).
- CORTINA, ADELA: *Crítica y utopía: La Escuela de Frankfurt* (Madrid: Cincel, 1986).
- CRESPO, EDAURDO y CARLOS SOLDEVILLA (eds): *La constitución social de la subjetividad* (Madrid: Catarata, 2001).
- CROSBY, ALFRED W.: *La medida de la realidad* (Barcelona: Grijalbo, 1988).
- CULLIN, OLIVIER: *Breve historia de la música en la Edad Media* (Barcelona: Paidós Ibérica, 2005).
- DAHLHAUS, CARL: *Estética de la música* (Zaragoza: Reichenberger, 1996).
- *La idea de la música absoluta* (Barcelona: Idea Books, 1999).
- *Schönberg and the new music* (Cambridge: University Press, 1990).
- *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 2003).
- DE CANDÉ, ROLAND: *Historia universal de la de la música* (Madrid: Aguilar, 1981).
- DEFEZ, ANTONI: «Significado y comprensión en la música», *Daimón. Revista de Filosofía*, 31 (2004) pp. 71-88.
- DELAERE, MARK y P.H. DALY: «Mutations in Systems in the Natural Sciences and Music in the First Half of the Twentieth Century», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21: 1 (1990), pp. 3-28.
- DENORA, TIA: *After Adorno rethinking music sociology* (Cambridge: University Press, 2003).
- Beethoven et la construction du génie* (Paris: Fayard, 1998).
- DE PABLO, LUIS: *A contratiempo* (Madrid, Circulo de Bellas Artes, 2009).
- DILTHEY, WILHELM: *Teoría de las concepciones del mundo* (Madrid: Revista de Occidente, 1974)
- La gran música de Bach* (Madrid, Taurus, 1963).
- DOFOUR, MICHELE: «Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales», *A parte Rei. Revista de Filosofía*, 11 (2000).
- DONÀ, MASSIMO: *Filosofía de la música* (Barcelona, Global Rhythm Press, 2008).
- DUFRENNE, MIKEL: *Fenomenología de la experiencia estética. Vol I. El objeto estético* (Valencia: Fernando Torres, 1982).
- *Art, llenguatge y formalismes* (Valencia: Universitat, 1993).

- ECCO, UMBERTO (et al): *Sociología contra psicoanálisis* (Barcelona: Martínez Roca, 1974).
- *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Debolsillo, 2012).
- EIDAM, KLAUS: *La Verdadera vida de Johann Sebastian Bach* (Madrid: Siglo XXI, 1999).
- EHRENZWEIG, ANTON: *Psicoanálisis de la percepción artística* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976).
- EIMERT, HERBERT: *¿Qué es la música dodecafónica?* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973).
- ELIAS, NORBERT: *El proceso de civilización* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987).
- *Mozart. sociología de un genio* (Barcelona, Península, 1991).
- «El destino de la lírica alemana del Barroco entre la tradición cortesana y la tradición burguesa», *Reis*, 65 (1994), pp. 153-171.
- *The Germans: power struggles and the development of habitus in the nineteenth and twentieth centuries* (New York, Columbia University Press, 1996).
- FEISST, SABINE: *Schönberg's new world: the american years* (New York: Oxford University Press, 2011)
- FERRATER, JOSÉ: *Diccionario de filosofía*. 3 volúmenes (Barcelona: Ariel, 2009).
- FERRER, URBANO: «Filosofía y cosmovisión», *Anuario filosófico*, 2 (1981) pp. 173-182.
- FISCHER, ERNST : *La necesidad del Arte* (Barcelona, Nexos, 1993).
- FISCHERMAN, DIEGO : *La música del siglo XX* (Buenos Aires: Paidós, 2002).
- FLINDELL, E. FREDERICK: «Bach and the Middle Ages», *Bach journal*, 36: 2 (2005), pp. 1-119.
- FORNER, JOHANNES y JÜRGEN WILBRANDT: *Contrapunto creativo*. (Barcelona: Labor, 1993).
- FOUCAULT, MICHEL: *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1968).
- FRADERA, JOSEP M. y JESUS MILLAN: *Las burguesías europeas del s XIX: sociedad civil, política y cultura* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2000).
- FREUD, SIGMUND: *El malestar en la cultura* (Madrid: Alianza, 1987).

- FROMM, ERICH: *Ética y Psicoanálisis* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001)
- FUBINI, ENRICO: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Madrid: Alianza, 1991).
- Música y lenguaje en la estética contemporánea* (Madrid: Alianza, 1994).
- El siglo XX: entre música y filosofía* (Valencia: Universidad de Valencia, 2004).
- GADAMER, HANS GEORG: *La actualidda de lo bello* (Barcelona: Paidós, 2010).
- GAGO, LUIS CARLOS: «El Arte de la Fuga de J.S Bach», *Ritmo*, 531 (1983), pp. 28-39.
- GALLO, F. ALBERTO: *El Medioevo. Segunda parte*, Historia de la música, vol. 3 (Madrid: Turner, 1986)
- GARBINI, LUIGI: *Breve historia de la música sacra* (Madrid: Alianza, 2009).
- GARELLI, PIERRE: «L'Art de la fugue de Jean Sébastien Bach. L'Alpha et l'omega», *Le Monde de la Musique*, 108 (1988).
- GARCÍA ABRIL, ANTÓN: «Las razones de la desconfianza» (*El Mundo/ El cultural*, 29- 1-2004: 51).
- GARCÍA, JOSE M^a.: *En torno a la Segunda Escuela de Viena* (Madrid: Alpuerto, 2005).
- GECK, MARTIN: *Johann Sebastian Bach: life and work* (New York: Harcourt, 2006).
- GEIRINGER, KARL: *Juan Sebastián Bach: La culminación de una era* (Madrid: Altalena, 1982).
- GINER, SALVADOR: *Sociología* (Barcelona: Península, 2010).
- GINER, SALVADOR; E. LAMO DE ESPINOSA y C. TORRES (eds): *Diccionario de sociología* (Madrid: Alianza, 1988).
- GODWIN, JOSCELYN: *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa* (Madrid: Siruela, 1992).
- GOMEZ, J. CARLOS: «El retorno de la sociología del conocimiento de Mannheim a una epistemología de corte weberiano», *Reis*, 62 (1993), pp. 45-94.
- GÓMEZ, MARIA ELENA: «La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura» , *Argos*, 38 (2003), pp. 7-39.
- GÓMEZ, VICENTE: *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno* (Madrid: Cátedra, 1998).

- GÓMEZ, VICTOR: *La tentación pitagórica. Ambición filosófica y anclaje matemático* (Madrid: Síntesis, 1998).
- GONZÁLEZ, JOSÉ MARÍA: *La sociología del conocimiento hoy* (Madrid: Gráficas Espejo, 1979).
- «Reflexiones sobre *El pensamiento conservador* de Karl Mannheim», *Reis*, 62 (1993) pp. 61-81.
- «Norbert Elias: Literatura y sociología en el proceso de civilización», *Reis*, 65 (1994), pp. 55-77.
- «Sociología e iconología», *Reis*, 84 (1998), pp. 23-43.
- GRACYCK, THEODORE A.: «Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music», *The Musical Quarterly*, 76: 4 (1992), pp. 526-542.
- GROUT, DONALD J. y CLAUDE V. PALISCA: *Historia de la música occidental* (vol 2) (Madrid: Alianza, 2001)
- HARVEY, JOHATHAN: *Música e inspiración* (Barcelona: Global Rhythm Press, 2008)
- HEINICH, NATHALIE: *La sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva visión: 2010).
- HEINE, HEINRICH: *Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania* (Madrid: Alianza, 2008).
- HELLER, AGNES: *Sociología de la vida cotidiana* (Barcelona: Península, 2002).
- HELLER, AGNES y FERENC FEHÉR: *Las políticas de la posmodernidad* (Madrid: Península, 1998).
- HENCKMANN WOLFHART Y KONRAD LOTTER: *Diccionario de estética* (Barcelona: Crítica, 1998).
- HERZFELD, FRIEDRICH: *La música del s XX* (Barcelona: Labor, 1964).
- HILL, JOHN W: *La música barroca* (Madrid: Akal, 2008).
- HOPPIN, RICHARD. H.: *La música medieval* (Madrid: Akal, 2000).
- HORMIGOS, JAIME: *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad* (Madrid: Autor, 2008).
- HUIZINGA, JOHAN: *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Revista de Occidente, 1967).
- IZQUIERDO, JUAN DE DIOS: *Max Weber. Precedentes y claves metodológicas* (Universidad de Castilla-La Mancha, 1991).

- JAEGER, WERNER: *Paideia* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1985).
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR: *La música y lo inefable* (Barcelona: Alpha Decay, 2005).
- JAY, MARTIN: *Adorno* (Madrid: s XXI, 1988).
- JIMENEZ, MARC: *¿Qué es la estética?* (Barcelona: Idea Books, 1999).
- JELINEK, ELFRIEDE: *La pianista* (Barcelona, Debolsillo, 2006).
- KANT, INMANUEL: *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua* (Madrid: Espasa Calpe, 1984).
- KÜNG, HANS: *Música y religión. Mozart, Wagner, Bruckner* (Madrid: Trotta, 2008).
- KÜNH, CLEMENS: *Tratado de la forma musical* (Cooper City, Span Press Universitaria, 1998).
- LAMO DE ESPINOSA, EMILIO: «El estatuto teórico de la sociología del conocimiento», *REIS*, 40 (1987) pp. 7-44.
- LAMO DE ESPINOSA, EMILIO, J. M^a. GONZÁLEZ Y C. T. ALBERO: *La sociología del conocimiento y de la ciencia* (Madrid: Alianza, 1994).
- LANZA, ANDREA: *El siglo XX. tercera parte, Historia de la música*, vol. 12 (Madrid: Turner, 1986).
- LATHAM, ALISON: *Diccionario enciclopédico de la música* (México D. F: Fondo de Cultura Económica, 2008).
- LEIBNIZ, G. WILHELM: *Discurso de metafísica* (Madrid: Alianza, 1986).
- LEIBOWITZ, RENÉ: *La evolución de la música de Bach a Schönberg* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1957).
- Schönberg and His School* (New York, Da Capo Press Inc, 1979).
- LÓPEZ, RUBÉN: *Música y retórica en el Barroco* (Madrid: Amalgama, 2011).
- LLANO, RAFAEL: *La sociología comprensiva como teoría de la cultura* (Madrid: CSIC, 1992).
- LEONHARDT, GUSTAV: *L'Art de la Fugue de Jean Sébastien Bach. Dernière Oeuvre pour le Clavecin* (Luynes : Van de Velde, 1985).
- Entrevista de Luis. G Iberní: «Gustav Leonhardt. Vivaldi nunca fue un autor serio» (*El Mundo/ El cultural*, 24-10-2001: 53).

- LEPENIES, WOLF: *La seducción de la cultura en la historia alemana* (Madrid: Akal, 2008).
- *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia* (México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994).
- LESTER, JOEL: *Enfoques analíticos de la música del s XX* (Madrid: Akal, 2005).
- LEUCHTER, ERWIN: *La historia de la música como reflejo de la evolución cultural* (Rosario: Dirección Municipal de cultura: 1942).
- LEVI STRAUSS, CLAUDE: *Mito y significado* (Madrid: Alianza, 1987).
- LILIENFELD, ROBERT: «Music and Society in the 20th Century: Georg Lukács, Ernst Bloch, and Theodor Adorno», *International Journal of Politics, Culture & society*, 1 (1987) pp. 120-146.
- LOCUM, K. BRAINERD: «Confrérie, Bruderschaft and Guild: The Formation of Musicians' Fraternal Organisations in Thirteenth- and Fourteenth-Century Europe», *Early Music History*, 14 (1995), pp. 257-274.
- LÓPEZ DE SANTA MARÍA, PILAR: «Razón y vida en el Doktor Faustus de Thomas Mann», *Thémata: Revista de Filosofía*, 9 (1992), pp. 239-256.
- LUKÁCS, GIÖRGY: *Estética. 1 Cuestiones preliminares y de principio* (Barcelona: Grijalbo, 1966).
- *El alma de las formas*. (Barcelona: Grijalbo, 1975).
- LLÁCER, FRANCISCO: *Guía analítica de formas musicales* (Madrid: Real Musical, 1987)
- MAAZEL, LORIN: Entrevista: «Un director ha de saber respetar la voluntad del compositor y a sus músicos» (*Levante*, 14-11-2010).
- MACONIE, ROBIN: *La música como concepto* (Barcelona: Acantilado, 2007).
- MANIATES, MARIA RIKI: «Composition in franco-flemish polyphony», *The Musical Quarterly*, 52: 1 (1966) pp. 17-36.
- MANN, THOMAS: *La montaña mágica* (Barcelona: Plaza y Janes, 1967).
- *Los Buddenbrook* (Barcelona: Plaza y Janes, 1967).
 - *Los orígenes del Doktor Faustus. La novela de una novela* (Madrid: Alianza, 1976).
 - *Doktor Faustus* (Barcelona: Plaza y Janes, 1982) y (Barcelona: Edhasa, 2004).
 - *Richard Wagner y la música* (Barcelona: Plaza y Janés, 1986).
 - *Diarios 1918-1936* (Barcelona: Plaza y Janes, 1986).

- MANNHEIM, KARL: *Ensayos sobre sociología y psicología social* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1963).
- *Ensayos de sociología de la cultura* (Madrid: Aguilar, 1963).
 - *Ideología y utopía* (Madrid: Aguilar, 1973).
- MARKHAM, MICHAEL: «The Usefulness of Such Artworks: Expression, Analysis, and Nationalism in 'the Art of Fugue'» *Repercussions* 9/1 (2001), 33-76.
- MARCO, TOMÁS: *Historia cultural de la música* (Madrid: Autor; 2008).
- MARCUSE, HERBERT: *Eros y civilización* (Barcelona, Ariel, 2003).
- MARTÍNEZ, ENRIQUE: *Bach. Obra completa completa comentada. Discografía recomendada* (Barcelona: Península, 1997).
- MARX, KARL: *La ideología alemana y otros escritos filosóficos* (Madrid: Losada, 2005).
- McKINNON, JAMES (ed): *Antiquity and the middle ages* (London: The Macmillan Press Limited, 1990).
- MEYERS, WILLFRID: *Bach and the dance of God* (New Yorl: Oxford University Press, 1981).
- MICHELS, ULRICH: *Atlas de la música* (Madrid: Alianza, 1994).
- MITCHEL, DONALD: *El lenguaje de la Música Moderna* (Barcelona: Lumen, 1972).
- MOLINER, MARÍA: *Diccionario de uso del español. Edición abreviada, 3 volúmenes* (Madrid: Gredos, 2008).
- MONJEAU, FEDERICO: *La invención musical* (Buenos Aires: Paidos, 2004).
- MOSSE, GEORGE L.: *La cultura europea del s. XIX* (Barcelona: Ariel, 1997).
- MORGAN, ROBERT. P.: *La música de siglo XX* (Madrid: Akal, 1999).
- MUMFORD, LEWIS: *Técnica y civilización* (Madrid, Alianza, 1971).
- MUÑOZ, BLANCA: «Dodecafonismo y sociedad de entreguerras. El reflejo del conflicto social en el Wozzeck de Alban» *Reis*, 84 (1998) pp. 259-274.
- *Modelos culturales* (Barcelona, Anthropos, 2005).
 - *La sociedad disonante. Estudios de sociología, ideología y teoría crítica* (Madrid: Fundamentos, 2010).

- NOTARIO, ANTONIO: «Escuchar las músicas de Adorno» Pliegos de Yuste. *Revista cultural y pensamiento europeo*, 7-8 (2008).
- NOYA, JAVIER: *Armonía universal. Música, globalización cultural y política internacional* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011)
- NOYA, JAVIER Y ELENA QUEIPO DE LLANO: «Cien años de sociología de la música» *Scherzo*, 268 (2011) p. 90-96.
- NOYA, JAVIER, FERNÁN DEL VAL Y C. MARTÍN PEREZ (coords): *Musyca. Música, sociedad y creatividad artística* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010).
- OCAMPO, ESTELA Y MARTÍ PERAN: *Teorías del arte* (Barcelona: Icaria, 1993).
- ORTEGA Y GASET, JOSÉ: *El tema de nuestro tiempo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980).
- *La deshumanización del Arte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987).
- PAINTER, KAREN: «Contested Counterpoint: "Jewish" Appropriation and Polyphonic Liberation» *Archiv für Musikwissenschaft*, 58: 3 (2001) pp. 201-230.
- PANOFSKI, ERWIN: *La perspectiva como forma simbólica* (Barcelona: Tusquets, 2008).
- *El significado en las arte visuales* (Madrid: Alianza, 2008).
- *La arquitectura gótica y la escolástica* (Madrid: Siruela, 2007).
- PELLIZZONI, LUIGI: «Fruition of the Musical Message and Perception of Its Structures», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17 (1986) pp. 73-90.
- PERLE, GEORGE: *Serial composition and atonality* (Los Angeles: University of California, 1981)
- PISTON, WALTER: *Armonía* (Barcelona: Labor, 1991).
- *Contrapunto* (Barcelona: Labor, 1992).
- PLA, JOSEP: *Sobre París i França* (Barcelona: Destino, 1967).
- PLATÓN: - *La República o el Estado* (Madrid: Espasa Calpe, 1984).
- *Apología de Sócrates* (Madrid: Espasa Calpe, 1985).
- PLAVSA, DUSAN: «Intentionality in music» , *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12: 1 (1981) pp. 65-74.
- POGGI, GIANFRANCO: *Weber* (Madrid: Alianza, 2006).
- POLO, MAGDA: *La música en el cine y la estética de la música* (Barcelona: UOC, 2008).

- PONS, JORDI: *Arnold Schönberg. Ética, estética, religión* (Barcelona: Acantilado, 2006).
- POPPER, KARL: *La miseria del historicismo* (Madrid, Alianza, 1987).
- RAYNOR, HENRY: *A social history of music. From the middle ages to Beethoven* (New York: Taplinger publishing co, 1976).
- RICKERT HEINRICH: *Ciencia cultural y ciencia natural* (Madrid: Espasa Calpe, 1965).
- RINGER, ALEXANDER L.: *Arnold Schönberg, the composer as a jew* (Oxford: University Press, 1993).
- RODRÍGUEZ, ARTURO: «La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber», *Papers. Revista de Sociología*, 29 (1988) pp 9-61.
- *La sociedad de la cultura* (Barcelona, Ariel: 2007).
- RODRÍGUEZ, CARMEN: *Prontuario de musicología. Música, sonido, sociedad* (Sevilla: Clivis, 2001).
- ROJAS, RAFAEL: «Los alemanes de Norbert Elias» *Letras libres*, 19 (2000).
- ROMERO, JOSÉ. LUÍS: *La revolución burguesa en el mundo feudal* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967).
- ROSEN, CHARLES: *Schonberg* (Barcelona: Antoni Bosch, 1983).
- ROSS, ALEX: *El ruido eterno* (Madrid: Seix Barral, 2010).
- ROSTAND, CLAUDE: *Anton Webern* (Madrid: Alianza, 1986).
- ROVIRA, TERESA: *Problemas de forma: Schoenberg y Le Corbusier* (Barcelona: Ediciones UPC, 1999).
- ROWELL, LEWIS: *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas históricos* (Barcelona: Gedisa, 1996).
- SADIE, STANLEY (ed): *Diccionario Akal/Grove de la música* (Madrid: Akal, 2000).
- *Guía Akal de la música*. (Madrid: Akal, 2009).
- SAFRANSKY, RÜDIGER: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. (Barcelona: Tusquets, 2009).
- SALAZAR, ADOLFO: *Juan Sebastian Bach*. (Madrid: Alianza, 1990).
- *Conceptos fundamentales en la historia de la música* (Madrid: Alianza, 1997).

- *Música y sociedad en el s XX: Ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social* (Sevilla: Doble, 2007).
- SALMEN, WALTER: *The social status of the professional musician from the Middle Ages to the 19th century* (New York: Pendragon Press, 1983).
- SALVETTI, GUIDO: *El siglo XX. Primera parte, Historia de la música*, vol. 10 (Madrid: Turner, 1986).
- SEDELMAYR, HANS: *La Revolución del arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).
- SHELDON, DAVID. A: «The Fugue as an Expression of Rationalist Values» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 17 (1986), pp. 29-51.
- «The Stretto Principle: Some Thoughts on Fugue as Form» *The Journal of Musicology*, 8: 4 (1990), pp. 553-568.
- SHELLER, MAX: *Sociología del saber* (Ediciones elaleph.com, 2000).
- SCHILLER, FRIEDRICH: *Cartas sobre la educación estética del hombre* (Barcelona: Anthropos, 1990).
- SCHÖNBERG, ARNOLD: *El estilo y la idea* (Madrid: Mundimúsica, 2007).
- *Cartas* (Madrid: Turner, 1987).
- *Fundamentos de la composición musical* (Madrid: Real musical, 2000).
- SCHWEITZER, ALBERT: *Bach, el músico poeta*. (Buenos Aires: Ricordi, 1955).
- SEDELMAYR, HANS: *La revolución del arte moderno*. (Madrid: Mondadori, 1990).
- SERRAVEZZA, ANTONIO: «Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética» *Papers. Revista de Sociología*, 29 (1988), pp 62-78.
- SIEGELE, ULRIC y ALFRED CLAYTON: «Bach's theological concept of form and the f major duet», *Music Analysis*, 11 (1992), pp. 245-278.
- SILBERMANN, ALPHONS: *The sociology of music* (New York: Routledge, 2002).
- SMALL, CHRISTOPHER: *Música, sociedad y educación* (Madrid: Alianza, 2006).
- SIMMEL, GEORG: *Estudios sobre las formas de socialización* (Madrid, Alianza, 1986).
- «El problema del estilo», *Reis*, 84 (1998), pp. 319-326.
- SMELSER, NEIL J. y WARNER, R. STEPHEN: *Teoría sociológica. Análisis histórico y formal* (Madrid: Espasa- Calpe, 1983).

- SOLER, JOSEP: *La música-I de la época de la religión a la edad de la razón* (Barcelona: Montesinos, 1987).
- *Fuga, técnica e historia* (Barcelona: Antoni Bosch, 1998).
 - «Si el grano no muere» *Scherzo*, 145 (2001) pp. 118-121.
 - J.S. Bach. *Una estructura del dolor* (Madrid: A. Machado Libros, 2004).
 - *Música y ética* (Zaragoza: Libros del innombrable, 2011).
- SOMBART, WERNER: *El burgués* (Alianza: Madrid, 2005).
- STARK, WERNER: *Sociología del conocimiento. El pensamiento sociológico en la historia de las ideas* (Madrid: Morata, 1963).
- SUPICIC, IVO: *La musique expressive* (Paris: Presses universitaires de France, 1957).
- *Music and Society. A guide to the Sociology of Music* (New York: Pendragon Press, 1987).
 - «Sociología musical e historia social de la música» *Papers. Revista de Sociología*, 29 (1988), pp 79-108.
- STRAVINSKI, IGOR: *Poética Musical* (Barcelona, Acantilado, 2006).
- STRUNK, OLIVER: *Source Readings in music history*. (New York: W.W Norton & Company, 1950).
- STUCKENSCHMIDT, HANS HEINZ: *Schönberg. Vida, contexto, obra* (Madrid: Alianza, 1991).
- *La música del s XX* (Madrid: Guadarrama, 1960).
- TATARKIEWICZ, WLADISLAW: *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (Madrid: Tecnos, 2001).
- *Historia de la estética. I. La estética antigua* (Madrid: Akal, 2011).
- TATLOW, RUTH: *Bach and the riddle of the number alphabet* de R. Tatlow (Cambridge: University Press, 1991).
- TAUBES, JACOB: *Del culto a la cultura. Elementos para una crítica de la razón histórica* (Madrid: Katz, 2007).
- TRIAS, EUGENIO: *Thomas Mann- Goethe* (Madrid: Mondadori, 1988).
- «Filosofía de la nueva música» (*El Mundo / El Cultural*, 8-01-2004: 24).

- *El canto de las sirenas. Argumentos musicales* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007).
- TROELSCH, ERNST: *El protestantismo en el mundo moderno*. (México. D. F: Fondo de Cultura Económica, 1951).
- TOCH, ERNST: *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma* (Barcelona: Idea Books, 2001).
- TUSQUETS, OSCAR: *Dios lo ve* (Barcelona: Anagrama, 2003).
- UNAMUNO, MIGUEL DE: *El sentimiento trágico de la vida* (Madrid, Akal, 1983).
- VAN HEUTEN, KEES: *Bach et le nombre* (Liège: Mardaga, 1992).
- VOGT, HANS: *La música de cámara de Johann Sebastian Bach* (Barcelona: Labor, 1993).
- VVAA: *Historia de la literatura, vol II. El mundo medieval* (Madrid: Akal, 1989).
- WAGNER, RICHARD: *¿Qué es alemán?* (www. archivowagner.com, última consulta Junio de 2013).
- WASSEREMAN, JACOB: *El hombrecillo de los gansos* (Barcelona: José Janes, 1958).
- WEBER, MAX: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. (Barcelona, Península, 1994).
- *Economía y sociedad. Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002).
- *Conceptos sociológicos fundamentales* (Madrid, Alianza, 2006).
- WEBERN, ANTON: *El camino hacia la nueva música* (Barcelona: Nortesur, 2009).
- WEISZ, EDUARDO: «La racionalidad del mundo como proceso histórico universal» *Reis*, 134 (2011), pp. 107-124.
- WELLMER, ALBRECHT: *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Madrid: Visor, 1992).
- WOLFF, CHRISTOPHER: *Bach el músico sabio, (II) La madurez del genio*. (Barcelona, Robinbook, 2003).
- WOLFF, KURT: *Contribución a una sociología del conocimiento* (Buenos Aires: Amorrortu, 1974).

- WÖLFFLIN, HEINRICH: *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (Madrid: Espasa Calpe, 1997).
- WRIGHT, G. H.: *Explicación y comprensión* (Madrid: Alianza, 1980).
- YEARSLEY, DAVID: «Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason», *Journal of the American Musicological Society*, 51: 2 (1998), pp. 201-243.
- *Bach and the meanings of counterpoint* (Cambridge: University Press, 2002).
- ZAMACOIS, JOAQUÍN: *Temas de estética y de historia de la música* (Cooper City: Span Press Universitaria, 1997).
- ZWEIG, STEFAN: *El mundo de ayer* (Barcelona: El Acantilado, 2002).
